ЗНАНИЕ
НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
1978

С. МАШИНСКИЙ

ВЕЧНО ЖИВОЕ НАСЛЕДИЕ

НАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
ИЗДАЕТСЯ С 1961 г.



С. МАШИНСКИЙ

ВЕЧНО ЖИВОЕ НАСЛЕДИЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»
МОСКВА
1978

8
М 38

Машинский С. И.

М 38 Вечно живое наследие. М., «Знание», 1978.

128 с. (Нар. ун-т. Фак литературы и искусства).

М. Е. Салтыков-Щедрин назвал художественную литературу «сокращенной вселенной». Это точное определение вполне применимо к наследию классиков, в котором как бы спрессован многовековой духовный опыт человечества. Классика всегда была мощным возбудителем в развитии национальной культуры любого народа. Она оказывает колоссальное воздействие на самосознание современного человека, на его идейный и нравственный опыт.

Обо всем этом рассказывается в книге известного литературоведа и критика, профессора С. И. Машинского. Еще и о том, как шел процесс развития советской литературной науки, сколь значительна была ее роль в борьбе за художественное наследие классиков, за выявление ее морального и воспитательного потенциала.

Книга предназначена для слушателей народных университетов культуры и всех любителей литературы.

М $\frac{70202-059}{073(02)-78}$ **64—78** **8**



РЕВОЛЮЦИЯ И КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Художественная литература сродни другим видам искусства. Являясь первоосновой многих из них, она отличается громадной силой духовного воздействия на общество. Когда-то Гончаров проницательно заметил, что литература это орган, «выражающий все, что страна думает, чего желает, что знает и что хочет и должна знать». Большая русская литература всегда была средоточием всей духовной, нравственной жизни народа. Некрасов писал Толстому: «В нашем отечестве роль писателя — есть прежде всего роль учителя и по возможности заступника за безгласных и приниженных». Истинный художник всегда чуток к зовам времени и, откликаясь на них, выражает самые сокровенные глубины духа народного. Ибо писатели, по слову Гоголя, «берутся не откуда-нибудь из-за моря. Это искры, из народа излетевшие, передовые вестники сил его».

Художественная классика сильна своим неодолимым стремлением к познанию мира и исследованию человека, национального характера. Но подлинный художник не только его отражает, он участвует и в его создании. Поразительно замечание Толстого о женских характерах Тургенева: «Может быть, таковых, как он писал, и не было, но когда он написал их, они появились. Это — верно; я сам наблюдал потом тургеневских женщин в жизни».

Классическое наследие всегда было мощным возбудителем в развитии национальной культуры любого народа. Изолировать современную литературу от классических традиций — значило бы отрезать ее от национального корня, она обескровится и зачахнет. Великое прошлое невидимыми нитями связано с настоящим.

Развитие человеческой культуры идет сложными путями. Оно стимулируется не только созиданием новых художественных ценностей, но одновременно и все более глубоким и современным осмыслением классического наследия.

В художественном наследии каждого народа запечатлены его история и его душа. Вот почему для последующих поколений оно вечно живой источник духовного и эмоционального опыта. Эта истина стала пробивать себе дорогу сразу же после Великой Октябрьской революции. Правда, иным людям эта истина давалась нелегко. Были и «горячие головы», именем революции призывавшие предать анафеме старую культуру и на ее руинах воздвигнуть новую. Партии приходилось терпеливо и настойчиво разъяснять ошибочность подобных взглядов.

Октябрьская революция всколыхнула народные массы, обострила их политическое самосознание. Чтобы закрепить политический и социальный переворот в отсталой, безграмотной стране и открыть пути для строительства нового, социалистического общества, необходима была культурная революция, осуществление которой, по словам Ленина, сопряжено с «неимоверными трудностями».

Враги нашей партии упорно твердили, что революция началась «не с того конца», что следовало бы сперва приобщить народные массы к культуре и лишь потом захватить в свои руки государственную власть. Это была жалкая, капитулянтская выдумка, имевшая своей единственной целью дискредитировать революцию, показать, что она бессмысленна и бесперспективна.

К подобной тактике в прошлом всегда прибегали те, кто маскировал свою антиреволюционную сущность, кому была ненавистна сама идея народовластия. Дворянские и буржуазные либералы в России готовы были шумно проклинать деспотизм, самодержавие, но, как только дело доходило до серьезных политических выводов, возникала ссылка на то, что народ пока еще темен и невежествен и должно пройти много десятилетий, прежде чем он сможет распоряжаться своей судьбой. В свое время и утопические социалисты на Западе утверждали, что, прежде чем браться за строительство социализма, следует воспитать, просветить и обучить людей, способных осуществлять это строительство. «Мы

всегда смеялись и говорили, что это кукольная игра,— писал Ленин в 1919 году,— что это забава кисейных барышень от социализма, но не серьезная политика»[1]. Он был убежден, что социализм надо строить с теми людьми, которые воспитаны в условиях старого строя, им испорчены и развращены, но им же и закалены в борьбе за преодоление любых трудностей.

Сейчас, когда наша Родина пожинает плоды усилий своего народа, когда она поднялась на самую высокую ступень мирового научного и технического прогресса, сейчас особенно наглядной кажется поразительная прозорливость стратегии Ленина в осуществлении культурной революции. В 1918 году в заключительном слове на III Всероссийском съезде Советов он говорил о том, что теперь, когда народ стал хозяином своей судьбы, именно теперь раскроются его гигантские духовные возможности, ибо в нем «заложены дремлющие великие силы революции, возрождения и обновления»[2].

Была еще одна проблема. Она заключалась в том, чтобы склонить на сторону Советской власти здоровую часть старой интеллигенции. Лишь очень немногие, поддавшись вражеской пропаганде и страху перед «неизвестным будущим», в атмосфере душевной сумятицы, эмигрировали. Но основная, подавляющая часть интеллигенции осталась дома и хотя медленно, но шаг за шагом оттаивала в своем предубеждении к новой власти и все более охотно и искренне становилась на путь сотрудничества с ней.

Замечательная особенность русской революции заключалась в том, что на ее гребне стояли политические деятели, совмещавшие организаторский талант с высокой духовной культурой. Ни одна революция не выдвинула из своей среды такое созвездие ярких, одаренных людей. Октябрьскую революцию осенило имя Ленина, перед обаянием интеллекта которого нередко склонялись даже его политические противники.

Это обстоятельство тоже сыграло немаловажную роль в расслоении старой интеллигенции и вызревании тех процессов, которые ускорили ее переход на сторону победившего народа.

Сразу же после Октябрьской революции новое го-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 38, с. 53—54.
[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, с. 289.

сударство заявило о себе как о власти, способной создать наиболее благоприятные условия для развития духовных сил нации. В этой связи возник вопрос об отношении к «историческому наследию». Он имел теоретическое и весьма большое практическое значение.

В сущности, оба этих аспекта сливались воедино. Динамические силы революции увлекли массы в стремлении возможно скорее покончить со всем тем, что несло на себе печать «старого мира». Накипевшая ненависть к прошлому строю жизни могла обернуться мелкобуржуазной стихией нигилизма и разрушения.

Этот психологически понятный порыв подогревался деятелями Пролеткульта и другими ультралевыми прожектерами, шумно, крикливо призывавшими строить новую «пролетарскую культуру» на руинах старой. Этой угрозе наша партия противопоставила ясную ленинскую концепцию отношения к культурному наследию. Ее смысл сводился к тому, что выдающиеся достижения культуры, созданной в прошлом преимущественно людьми, которые вышли из привилегированной среды, по своему содержанию и духу не только не враждебны народу, но, напротив, близки его коренным интересам. Пользуясь различными поводами, Ленин многократно разъяснял сущность этой проблемы, всякий раз выделяя в ней ту или иную грань. Основным и главным в ленинской позиции была мысль о том, что для победы социализма необходимо использовать все знания, добытые человечеством, всю его культуру.

В проекте резолюции, написанном Лениным для съезда Пролеткульта в 1920 году, мы читаем знаменитые строки: «Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры» [1]. Не просто взять на вооружение старую культуру, а критически ее усвоить и переработать — вот новый аспект все той же общей задачи.

Революция пробудила могучее стремление народных масс к культуре. Поэтому было особенно необходимо

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 337.

направить их духовное развитие по верному пути; от того, как быстро и глубоко проникнет культура в самую толщу народной жизни, зависела судьба великого дела, которому положил начало Октябрь.

Одним из важнейших орудий духовного, нравственного воспитания людей стало художественное наследие классиков. И этот замечательный факт всегда будет привлекать к себе внимание историков советского общества.

Ни одна революция ранее так последовательно и глубоко не противопоставляла себя прошлому — его политическим, государственным институтам, — как революция Октябрьская. И именно она написала на своем знамени слова высочайшего уважения к великим художникам прошлого, стала истинным наследником созданных историей духовных ценностей. Художественное наследие было объявлено всенародным достоянием. Во всем этом очень ярко проявился подлинный гуманизм и всечеловеческий характер Октябрьской революции.

Лет десять назад была опубликована чрезвычайно интересная переписка между академиком Н. Конрадом и известным английским историком и философом Тойнби. Разъясняя своему корреспонденту некоторые обстоятельства в истории становления советской культуры, Н. Конрад заметил: «Наша революция поставила перед нами задачу создания не только исторически нового общественного строя, но и соответствующей ему *системы* культуры» (курсив мой.— *С. М.*)[1].

Речь шла о создании именно *системы* культуры! Такой системы, которая была бы единой для всех народов Советского Союза и вместе с тем учитывала бы своеобразие их истории и культурных традиций. Классическое наследие должно было войти в общую систему культуры народов нашей страны и занять в ней подобающее ему место.

Своим знаменитым декретом от 11 января 1918 года Советское правительство создало Государственное издательство, обязав его «в первую очередь» организовать «дешевое народное издание русских классиков». Указывалось, что издание классиков должно быть налажено «по двум типам»: один из них — «полное науч-

[1] «Новый мир», 1967, № 7, с. 178.

ное издание», другой — «издание избранных сочинений».

Особо подчеркивалась также необходимость издавать произведения классиков литературы по льготной цене или даже бесплатно. Эти «два типа» изданий до сих пор являются основными в нашей издательской практике. Разумеется, на первых порах речь могла идти о подготовке лишь избранных сочинений.

Ленинская концепция классического наследия легла в основу художественной политики Советской власти. В голодной, раздираемой гражданской войной стране не жалеют бумаги на стотысячные тиражи классиков — отечественных и зарубежных. В этом духовном климате совершенно исключалась возможность появления, например, тех адаптированных, искалеченных и приноровленных к вкусу делового мещанина «дайджестов», которые получили кое-где на Западе столь печальную известность. Советская текстологическая школа, фундамент которой был заложен уже в 20-е годы, основывается на щепетильно-бережном отношении к классическому тексту. Впервые издания классиков стали осуществляться в соответствии с принципами подлинной науки.

Революция открыла и сделала достоянием науки секретные архивы различных правительственных органов, жандармских и цензурных управлений. Оттуда извлекались многие никому прежде не известные произведения, а также документы, позволявшие совершенно по-новому осмыслить различные стороны общественно-политической и литературной биографии выдающихся писателей.

В недавно опубликованной речи покойного академика Е. Тарле рассказано об одном замечательном эпизоде. В 20-х годах в Советский Союз приехал знаменитый архивист-историк профессор Шарль Ланглуа, глава Национального архива в Париже, одной из величайших мировых сокровищниц. Он получил возможность ознакомиться с состоянием архивного дела у нас. Попав в великолепный зал, где хранились синодальные архивы, профессор воскликнул:

— Что это такое? Это архивы русской православной церкви и архивы иностранных вероисповеданий? Как это так? И Советская власть их оставила?

Сопровождавший французского историка Е. Тарле сказал:

— Да, не только оставила, но теперь самым скрупулезным образом описывает все это, и кое-что уже опубликовано...

Изумленный Шарль Ланглуа заметил, что во французских архивах сохранилось мало материалов по истории церкви, и при этом произнес характерную фразу:

— Ваша социалистическая революция была умнее нашей.

В этой связи еще один пример.

В опубликованном в прошлом году докладе Луначарского, произнесенном в 1924 году в Ленинграде — о политике Советской власти в области культуры, рассказан такой эпизод. В начале революции буржуазная пропаганда на Западе сокрушалась по поводу того, что большевики-де загубили старую культуру, разгромили музеи и вообще парализовали всякую культурную жизнь. Особенно усердствовала реакционная британская печать. И вот однажды в Советский Союз приехал Вильям Конвей, известный тогда деятель культуры и депутат английского парламента, собиравший материал для своей книги «Художественные сокровища Советской России» и вышедшей в Лондоне в 1925 году. Луначарский рассказывает, как он по просьбе наркома по иностранным делам Г. В. Чичерина помог Конвею ознакомиться с культурными примечательностями обеих столиц, дабы тот убедился, «что при огромной нашей стесненности мы великолепно, лучше, чем в самой Западной Европе, сохранили культурные ценности». И в этой связи Луначарский особо подчеркнул роль тех деятелей старой русской интеллигенции, иные из которых, хотя и не сочувствовали Октябрьской революции, однако с величайшей ревностью и добросовестностью охраняли в музеях художественные и вообще исторические ценности [1].

Да, Великая Октябрьская революция проявила поразительную широту и зрелость в решении вопросов культуры. Можно было понять происходившие кое-где отдельные эксцессы, когда толпа разъяренных крестьян предавала разорению и огню роскошное поместье ненавистного помещика. Вековой гнев против несправедливости искал себе выхода. Государственная же власть свято оберегала все, что имело историческую или художественную ценность.

[1] «Вопросы литературы», 1977, № 3, с. 183.

Неоспоримая заслуга нашего литературоведения в том, что оно сделало достоянием широкого читателя сочинения писателей, тесно связанных с освободительным движением России: Радищева, поэтов-декабристов, Некрасова, Чернышевского, Щедрина, Герцена. Их произведения особенно жестоко пострадали от вмешательства цензуры. Это была гигантская работа — собрать по возможности все написанное этими писателями, восстановить цензурные купюры, устранить образовавшиеся по разным причинам посторонние наслоения в тексте, наконец, сопроводить каждый том добротным научным аппаратом. Эта работа успешно велась и при издании тех классиков, сочинения которых часто публиковались до революции, но тем не менее нуждались в очень серьезной текстологической проверке. Советские издания произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева — массовые и тем более академические — по своему научному текстологическому уровню намного превосходят старые, дореволюционные собрания сочинений этих писателей.

Извлеченные из архивов материалы не только дали возможность существенно расширить наше представление о многих художниках, поднять общий научный уровень изданий их произведений, но и содействовали более углубленному изучению классического наследия, а также различных аспектов мировоззрения писателей и их творческого пути. Вооруженное марксистско-ленинской методологией советское литературоведение обнаружило принципиально новый подход к исследованию художественного творчества и стало важной областью идеологической жизни. Будучи еще в недавнем прошлом «тихой» академической наукой, в сущности, весьма далекой от политических бурь современности, литературоведение после Октябрьской революции оказалось в центре сложных идеологических процессов, происходивших в стране, прониклось интересами народа, стало одним из чутких барометров жизни общества.

Чернышевский однажды проницательно заметил: «...взрослый человек имеет одну наставницу — литературу». В этой фразе аккумулирован всечеловеческий опыт.

На своем многовековом пути художественная литература непрерывно претерпевала эволюцию. Одни герои уступали место другим, менялись ее направления,

стили, преображались ее жанровые формы. Неизменным оставалось одно — громадная сила воздействия на общество, на судьбы людей. Великие произведения художественной литературы становились неиссякаемыми родниками идей, никогда не стареющим источником духовного и эмоционального опыта.

Но классика не есть нечто навечно застывшее и неподвижное. Напротив, она оказывается удивительно восприимчивой к живому движению истории, активно поддерживая одни ее тенденции и противостоя другим. Наследие великих писателей прошлого является чрезвычайно динамической частью национальной культуры. К каждой эпохе оно поворачивается разными своими гранями. Мы даже не всегда замечаем, как вдруг резко обостряется, причем независимо от юбилейных празднеств, интерес то к одному большому писателю, то к другому, то даже — к одним каким-то его произведениям, то к другим.

Непрерывно обогащаемая новым историческим опытом, классика никогда не стареет и всякий раз открывается прежде неведомыми сторонами. Большое искусство не знает прошлого, оно живет настоящим и будущим.

Бережное отношение к памятникам художественной культуры входит как бы в нравственный кодекс советского человека. Оно стало своего рода этической заповедью, которую мы все впитываем в себя с юных лет.

Прошлое невидимыми нитями связано с настоящим. В наше время больше, чем когда бы то ни было прежде, ощущается непрерывность исторического развития и общность эпох.

Издательство «Наука» выпустило книгу Марка Блока — французского историка-антифашиста, погибшего в гитлеровском застенке, — «Апология истории или ремесло историка». В книге этой есть примечательные строки: «Незнание прошлого не только вредит познанию настоящего, но ставит под угрозу всякую попытку действовать в настоящем» [1]. Обратите внимание, как подчеркивается здесь зависимость практической деятельности человека от того, в какой мере он постигает исторический опыт.

Нерасторжимая связь времен особенно наглядно воплощается в художественной литературе, с одной

[1] М. Блок. Апология истории или ремесло историка. М., «Наука», 1973, с. 25—26.

стороны — в той пытливой заинтересованности, с какой мы воспринимаем судьбы героев великих произведений прошлого, а с другой — в том нравственном воздействии, какое эти герои продолжают сегодня оказывать на нас.

Но можно по-разному относиться к наследию. Национальную классику можно воспринимать с тем благостным почтением, которое возводит незримую, но вполне ощутимую стену между веком минувшим и веком нынешним. Русская революция приняла классическое наследие не как музейную реликвию, но как источник живой, созидательной энергии, активно содействующей становлению нового мира. Каждый спектакль «Фуэнте овехуна», поставленный в 1919 году в Киеве Марджановым, вызывал в зале такое воодушевление, словно бы эта древняя пьеса Лопе де Вега была опалена порохом Октябрьской революции. Публика встречала финал спектакля пением «Интернационала», многие же зрители прямо из зала уходили на фронт. А каким современным горючим материалом начинались в те же годы постановки пьес «Дон Карлос» или «Волки и овцы»?

Классика, особенно богатая демократическими традициями русская классическая литература, которую Томас Манн называл «святой» и о которой Генрих Манн образно заметил, что она была революцией «еще до того, как произошла революция», открывалась новому обществу своим гражданским темпераментом, своим романтическим порывом, глубоким анализом реальных противоречий действительности и точным знанием человеческого сердца. С первого же дня Октябрьской революции эта литература стала на службу новому миру. И сразу же возникла необходимость заново идейно, эстетически ее осмыслить.

* * *

Советское литературоведение призвано помогать современному прочтению классики. Всякий новый поворот истории дает возможность людям как бы заново взглянуть на самих себя и заново открыть для себя бессмертные страницы произведений классической литературы. Каждая эпоха по-своему прочитывает их. Гончаров заметил, что Чацкий неизбежен при смене одного века другим, что всякое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого. Сегодня мы по-другому

воспринимаем Пушкина и Толстого, чем их современники. Классиков справедливо называют вечными спутниками человечества. Наследие классиков тем и прекрасно, что оно выражает самосознание не только своей эпохи. Движется время, а с ним вместе по той же орбите движется и классика, в которой происходит как бы постоянный процесс обновления. Выдающийся ученый А. Потебня задался однажды вопросом: почему столь поразительно живуча басня, одни и те же сюжеты которой бытуют на протяжении тысячелетий? «Это объясняется тем, — заметил Потебня, — что она постоянно находит новые и новые применения»[1]. В более широком смысле это можно сказать о всех произведениях, которые мы называем классикой. У нее есть что сказать каждому поколению, так как она неисчерпаема. Ее глубина бесконечна, как бесконечен космос. В литературе и реальной жизни постоянно действует два встречных потока. Шекспир и Пушкин, Гете и Толстой обогащают читателя, но и читатель, в свою очередь, непрерывно обогащает творения великих художников своим новым историческим опытом. Вот почему наше знание классики никогда не может считаться окончательным, абсолютным. Каждое последующее поколение открывает в старых произведениях новые ценности, причем этот процесс означает все более глубокое постижение содержания и эстетической природы великих произведений прошлого.

Содействовать этому процессу — одна из существеннейших задач литературной науки. Разъясняя, чем именно классическое наследие отвечает современным потребностям общества, оно само становится активным участником современной жизни.

В чем же суть нашего современного взгляда на классическое наследие? Вопрос этот задается сейчас особенно часто, он давно перестал быть риторическим, перейдя в область активной, каждодневной полемики, движущейся, сегодняшней эстетики. Почему? Почему взаимоотношения классики и современности приобрели ныне такую остроту? Русская литература всегда несла в себе идейный заряд такой силы, что, отдавая свой жар разным эпохам, он нисколько не истощался. Граждан-

---

[1] А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. Харьков, 1930, с. 55.

ственность, заложенная в русской литературе, неоднозначна, неоднолинейна. Гражданственность русской литературы обнаруживала свои глубины в движении, поворачиваясь к разным временам разными своими гранями.

Когда-то социальный заряд классики воспринимался как набат, зовущий на борьбу. Призыв «К топору!» становился социальным эпиграфом многих произведений русской словесности. Даже в любовной повести искал Чернышевский ответа на волнующие его политические вопросы. «Русский человек на rendez-vous» — вот, казалось бы, что занимало его в тургеневской «Асе». Но критика беспокоит другое: как поведет себя русский человек в час решительного испытания, сможет ли он бесповоротно сказать свое гражданское слово? Вот тот социальный корень, который извлекала революционная демократия даже из «камерных» произведений своей литературы.

В другие времена более обнаженно звучала в русской литературе патриотическая тема. Тот самый Чацкий, который обличал фамусовскую Москву, который горьким смехом смеялся над крепостничеством и невежеством, неожиданно обрушивал свою ненависть на иноземных захватчиков, обращал свои гневные речи против вражеского нашествия. Так, например, особенно страстно раскрывался патриотический пафос Чацкого в годы Великой Отечественной войны. Это был новый поворот социальной темы — от сатирического осмеяния к высокой романтической патетике.

А сегодня гражданский пафос нашей литературы предстает в новом свете. Ныне русская классика наиболее активно выступает как летопись героических деяний человека, как гимн гражданским добродетелям людей, их высокой нравственности, безграничным возможностям их разума.

Еще в полной мере не осмыслен и не использован нравственный заряд классических произведений. Великий поэт гордился тем, что в свой «жестокий век» он «восславил... свободу» и пробуждал «чувства добрые». Поразительно здесь неожиданное соседство столь, казалось, различных по историческому смыслу слов, как «свобода» и «добрые». Первое из них в романтической поэзии почти всегда ассоциировалось с кипением страстей, с титанической и жестокой борьбой, с отвагой,

удалью, кинжалом, мщением. А здесь оно стоит рядом со словами «чувства добрые». Замечательна эта убежденность Пушкина в том, что когда-нибудь в будущем пробуждение добрых чувств в людях будет осмысленно как нечто равноценное прославлению свободы. Но ведь вся русская классика — это проповедь человечности, добра и поиски путей, ведущих к нему!

Как страшнейшую трагедию представлял себе Лермонтов угасание в Печорине лучших качеств его характера — любви к людям, нежности к миру, стремления обнять человечество.

По следу, проложенному Пушкиным, шел Лермонтов, Гоголь, да и все великие русские писатели XIX века. И каждый, разумеется, шел своим путем.

Пушкин изобразил противоречия современного ему общества. Но при всем том мир, художественно воссозданный поэтом, исполнен красоты и гармонии, стихия отрицания пороков действительности уравновешена стихией утверждения жизни. Правдивое изображение общественных коллизий, подчас неразрешимых для того времени, сочетается с прославлением могущества и благородства человеческого разума. Художественный мир Гоголя не столь универсален и всеобъемлющ, как у Пушкина. Иным было и его восприятие современной ему жизни. В творчестве Пушкина много света, солнца, радости. Вся его поэзия проникнута несокрушимой силой человеческого духа, она была апофеозом молодости, светлых надежд и веры, она отразила кипение страстей и того «разгула на пиру жизни», о котором восторженно писал Белинский.

Пушкин охватил все стороны русской жизни, и уже в его время возникла необходимость в более критическом и детальном исследовании отдельных ее сфер. Реализм Гоголя, как и Пушкина, был проникнут духом бесстрашного анализа социальных явлений современности. Но своеобразие гоголевского реализма в том, что идеал писателя как бы отделился от изображения действительности, от микроскопически подробного исследования ее самых потаенных закоулков. Гоголь не находит в окружающей его жизни воплощения своих идеалов и изображает нищих духом героев в бездушной, вещественной конкретности их общественного бытия, в мельчайших деталях их бытового уклада, их повседневного существования.

«Зачем же изображать бедность, да бедность, да несовершенство нашей жизни, выкапывая людей из глуши, из отдаленных закоулков государства?» Эти начальные строки второго тома «Мертвых душ», может быть, лучше всего раскрывают пафос гоголевского творчества. Значительная его часть была сосредоточена на изображении «бедности» и «несовершенства» жизни.

Никогда прежде трагические противоречия действительности России не были так обнажены, как в 30—40-х годах прошлого века. Еще совсем недавно огромная полуазиатская, застывшая в деспотизме, в крепостничестве страна пережила два великих для нее потрясения — восстание Пугачева и 1812 год. Они пробудили социальное и национальное самосознание России, открыли, по выражению Белинского, «в ней новые, дотоле неизвестные источники сил...» Героический образ народа, спасшего страну от иноземного рабства и оказавшегося затем в тех же тисках отечественных поработителей, приковывает к себе внимание лучших умов из передовых дворян, рождает движение декабристов. Отсюда, из этого движения, возникает творчество Пушкина, комедия Грибоедова, стихотворения и поэмы самих декабристов. Русская литература становится вровень с лучшими образцами всемирной, открывается в России путь литературе как искусству. И в самом начале этот невиданный в стране расцвет мысли, расцвет художественного творчества пытались грубо, деспотически прервать — разгромом декабристов, расправами с Грибоедовым, Пушкиным, Лермонтовым, Чаадаевым...

Но родившееся передовое самосознание русского общества убить уже было нельзя. Отвечая насилию — отвечая подчас бессознательно и противоречиво,— оно обращается к беспощадной критике николаевской самодержавно-крепостнической действительности, всего этого помещичье-чиновничьего солдафонского мира. Вот почему идеал и действительность резко разделяются в творчестве Гоголя и их конфликт достигает трагической силы в творчестве Лермонтова. Вот почему прежде всего именно эту проблему жизни своей страны решает Белинский, рожденный этим временем; вот почему напряженно ищет выхода из этой жизни Герцен, давший клятву бороться с ней до конца дней своих...

Гоголь не сразу и не до конца понял эту задачу своего времени, оказавшуюся задачей целого столетия

жизни России. Точнее будет сказать, что он гениально ощутил ее. Объясняя в четвертом письме «По поводу «Мертвых душ» (1846 г.) причины сожжения за год перед тем второго тома поэмы, он заметил, что бессмысленно сейчас «вывести несколько прекрасных характеров, обнаруживающих высокое благородство нашей породы», что сделать это — значит хвастать тем, чего еще нет, хвастаться будущим. И далее он писал: «Нет, бывает время, когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости».

Гоголь был убежден, что в условиях современной ему России идеал и красоту жизни можно выразить только через отрицание безобразной действительности. И вместе с тем, как мы видим, он возлагал на литературу, на свое творчество непосильную миссию — «устремить общество или даже все поколение к прекрасному».

Именно это противоречие было основным для его собственного творчества и особенно для замысла «Ревизора» и «Мертвых душ». Его великие произведения убедительно показали, что современный общественный строй поражен смертельным недугом. Сатирическое обличение действительности углубилось здесь в сферу бытовой, шире — материальной жизни, и мы легко поднимаемся до политических выводов о самодержавно-крепостнической Руси — до выводов, которые сам писатель не сделал, а когда за него их сделал Белинский, то испугался их.

В «Мертвых душах» полнее всего проявилась могучая сила гоголевского реализма. Она прежде всего — в пафосе бесстрашного анализа действительности, в том умении видеть ее «невидимые черты», о котором Гоголь писал во второй главе своей поэмы.

Впервые в истории отечественной литературы Гоголь придал сатире аналитический, исследовательский характер. Это дало возможность писателю не только воссоздать в «Мертвых душах» широкую панораму русской жизни, но и раскрыть, так сказать, ее внутренний «механизм». Гоголь не только изображал зло, он пытался объяснить, откуда оно происходит, что его порождает.

Исследование вещественной, материально-бытовой основы жизни, ее «невидимых черт» и возникающих из

нее нищих духом характеров, крепко уверенных в своем достоинстве и праве, было открытием Гоголя в истории отечественной литературы.

Еще задолго до Гоголя сатира в России имела значительные традиции, развитию которых содействовали Кантемир и Новиков, Фонвизин и Капнист. Гоголевская сатира отличалась от предшествующей коренным образом. Отличалась прежде всего своим художественным методом. Дидактическая сатира прошлого описывала жизненные противоречия, но не вскрывала их сущности. Позиция «благородного негодования», с какой писатель противостоял обличаемым порокам, предполагала определенную дистанцию между ним и объектом изображения. Позиция Гоголя — иная. Он изображает действительность изнутри. Писатель как бы входит внутрь того мира, в котором живут его герои, проникается их интересами, исследует их характеры и возможности этих характеров. Причем Гоголь не смотрит на них как на примеры для назидания и исправления отдельных личностей, а поднимается до обличения целых явлений в жизни страны.

Но тут-то и сказывается противоречие гоголевского творчества. Гоголь хорошо видел пороки всего строя самодержавно-крепостнической Руси. Но как же их устранить? Писатель уповает на силу литературы, которая-де может «устремить общество» (тех же самых Собакевичей и Маниловых!) «к прекрасному», которое самому Гоголю к тому же не вполне ясно. Гоголь возложил на себя задачу не только воплотить свой идеал в художественные образы, но и указать пути (в сущности, неведомые ему) преобразования России. И как только он принимался за это непосильное для его поколения дело, еще не созревшее в самой жизни, он впадал в реакционное прожектерство и мистицизм, и — сознавая свою неудачу — дважды сжигал второй том своего великого творения. Это была трагедия писателя.

Но на произведениях Гоголя, и в особенности на «Мертвых душах», лежит печать и более широкого трагизма. Они были проникнуты болью за то искажение, которому подвергается духовный облик человека в мире душевладельцев, «мертвых душ». Сквозь «видный миру смех» проступали невидимые, неведомые миру слезы писателя-гражданина, воодушевленного

высоким идеалом. Прав был Аполлон Григорьев, заметивший, что пафос Гоголя — «не ювеналовский пафос, не пафос отчаяния, производимого противоречиями действительности», что юмор автора «Ревизора» и «Мертвых душ» «полон любви к жизни и стремления к идеалу».

Трагизм произведений Гоголя — в столкновении авторского идеала с пошлой действительностью. Мерзостям крепостнической действительности писатель противоставлял свою еще неясную мечту о нормальной действительности, о неискаженной человеческой жизни, глубокую веру в великое будущее родной страны, веру, осветившую вереницу раздробленных веком, холодных, бездушных характеров, встающих перед нами со страниц его бессмертных творений.

* * *

Ненависть к разным проявлениям несправедливости была для великих русских писателей высшим мерилом нравственных достинств человека. О Елене Стаховой из романа «Накануне» Тургенев замечает: «Она с детства жаждала деятельности, деятельного добра». Это очень характерно для Тургенева — «деятельного добра». Впрочем, не только для Тургенева, но и для всей большой русской литературы, проникнутой страстной убежденностью в том, что самое сокровенное и интересное в человеке раскрывается в его стремлении к «деятельному добру», в его непримиримости ко злу.

У иных писателей это стремление и эта непримиримость приобретают прямо-таки революционный характер. Достаточно, например, вспомнить имя Некрасова.

Великое народное горе и великая народная ярость выплеснулись в поэзию Некрасова и озарили ее таким светом, что под влиянием этого писателя стали возникать и утверждаться в обществе совершенно новые представления о сущности и назначении поэтического слова.

Да и личная судьба Некрасова в высшей степени поучительна. Выходец из богатой помещичьей семьи, он порвал с ней и «выломился» из среды «хозяев жизни», перейдя на сторону их смертельных врагов. И это само по себе явилось симптомом неизлечимой болезни, уже тогда поразившей дворянский, помещичий мир.

Я дворянскому нашему роду
Блеска лирой моей не стяжал.

Да какой там «блеск»! Никто из поэтов XIX века не нанес столько ран этому «роду». Некрасовская поэзия была вся одержима ненавистью к нему и нетерпеливым ожиданием его погибели. Ленин говорил о Некрасове и Щедрине, что они учили русское общество распознавать в крепостнике-помещике «его хищные интересы», под какой бы приглаженной и напомаженной внешностью он ни выступал.

Душно! без счастья и воли
Ночь бесконечно длинна.
Буря бы грянула, что ли?
Чаша с краями полна!

Буря — излюбленная метафора у романтиков, несущая в себе чаще всего чисто эмоциональную нагрузку. У Некрасова же она выражает вполне определенный политический настрой души поэта. А отсюда уже берет свое начало поэтический образ Буревестника, который станет у Горького символом неотвратимо приближающейся революционной грозы.

Белинский когда-то проницательно заметил, что своими «Записками охотника» Тургенев зашел к мужику с такой стороны, с какой к нему никогда еще никто не заходил, показав разностороннюю одаренность его натуры, тонкость и богатство его душевного склада. Некрасов сделал следующий и еще более значительный шаг в этом направлении. Он раскрыл поэзию борьбы мужика против своих угнетателей, воспел его подвиг. Поэтический образ народа, борющегося за свободу, стал главным содержанием его творчества.

А ты, поэт! избранник неба,
Глашатай истин вековых,
Не верь, что неимущий хлеба
Не стоит вещих струн твоих!..
Будь гражданин! служа искусству,
Для блага ближнего живи...

Таков был символ гражданской веры Некрасова и одновременно его эстетический завет будущим поколениям поэтов.

Поэзия Некрасова пронизана ощущением социального разлома мира, его несовершенства и острой не-

обходимости в его преображении. Никогда еще прежде поэтическое слово не звучало с такой пронзительной и трагической силой и вместе с тем не было начинено столь оглушительно действующим взрывчатым материалом. Никогда прежде поэт не разговаривал с народом так свободно и естественно на языке, столь понятном и близком ему.

Державин и Жуковский, а особенно Пушкин и Лермонтов вывели русскую поэзию на мировые просторы. Она оказалась в состоянии решать самые сложные проблемы современного общественного бытия. Но минуло еще два десятилетия. После того могучего взлета, какой пережила наша поэзия в 20-30-х годах XIX века, Россия нуждалась в поэте, который поднял бы ее на следующую ступень исторического развития. Эту потребность высказал публично Добролюбов в одной из своих статей 1860 года. Он писал, что после Пушкина, Лермонтова и Кольцова нам нужен поэт, который сумел бы «осмыслить и узаконить сильные, но часто смутные и как будто безотчетные порывы Кольцова, и вложить в свою поэзию положительное начало, жизненный идеал, которого недоставало Лермонтову». И хотя имя Некрасова здесь не названо, но кто мог усомниться в том, что именно его имел в виду критик.

Пушкин и Некрасов — две самые великие вершины в богатой первоклассными именами русской поэзии XIX века. Пушкин подытожил предшествующую поэтическую эпоху и осенил своим гением всю последующую историю нашей отечественной литературы. Некрасов, опираясь на тот фундамент, который был заложен Пушкиным, открыл в поэзии новые дали — и в сфере содержания и в сфере формы. Главное заключалось в том, что «низкую», прежде презираемую и попираемую повседневную прозу жизни народа он поднял на небывалую эстетическую высоту и переплавил в чистое золото поэзии.

Одна из самых характерных черт некрасовской поэзии состояла в нерасторжимости ее гражданских и чисто лирических мотивов. Ни в ком из русских стихотворцев до Октябрьской революции не выражалась столь органично полная слиянность этих двух линий.

Ныне мы все чаще открываем лиризм поэтической публицистики Некрасова и публицистичность его лирики. Некрасов, как и Пушкин, развивал традиции

гражданственности в русской поэзии. Но если у Пушкина еще можно различить стихи гражданские и стихи лирические (поэтический строй и лексика, скажем, «вольных» стихов или «Памятника» иные, чем в лирических стихах), то у Некрасова эти различия почти не ощущаются. Лирика у него стала более гражданственной, а гражданские стихи — более лирическими. В публицистических стихах Пушкина «народ» — понятие обобщенное. Так, в строке «Памятника» «И долго буду тем любезен я народу» трудно разглядеть тот народ во плоти и крови, который у Пушкина же действует в «Борисе Годунове».

Слова, которые в донекрасовской гражданской поэзии казались несколько отвлеченными, риторическими,— «родина», «народ», «гражданин» — приобрели у Некрасова новое, лирическое звучание. Вот, например, его знаменитое предсмертное стихотворение «Баюшки-баю». Достаточно сопоставить это стихотворение с тем же пушкинским «Памятником», чтобы почувствовать, насколько лирически трепетной, личной стала у Некрасова гражданская тема. По сути, он говорит о том же, что и Пушкин: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой». Но у Некрасова это очень личное, интимное, может быть, наиболее серьезное из жизненных переживаний связано с самым сокровенным, дорогим ощущением — детством, образом матери. Вот в каком новом контексте возникает пушкинская мысль о духовном бессмертии поэта в народном сознании.

В этом и во многих других своих стихах Некрасов сумел окончательно преодолеть тот дуализм гражданского и лирического восприятия мира, который редко кому-либо из поэтов, ему предшествовавших, удавалось преодолеть и который, кстати сказать, порой еще до сих пор весьма сильно кажет себя у иных наших поэтов.

Одно из громадных завоеваний Пушкина заключалось в том, что он изображал мир в равновесии лирического и эпического начал. Некрасов подхватил эстафету Пушкина и понес ее дальше. Его лирическое «я» не только воплотилось в реалистических образах, оно перестало быть единичным, оно «роздано» многим героям. Лирическое «я» Некрасова — это и Савелий — богатырь святорусский, и семеро мужиков, и Гриша Добросклонов, это «я» всего народа.

У Пушкина голос народа и голос автора звучат в унисон. У Некрасова можно говорить о многоголосом лирическом «я»: и княгиня Трубецкая, и Дедушка, и Матрена Тимофеевна, и сам автор толкуют, в сущности, об одном — о неизбежном торжестве свободного человека.

Появление Некрасова повергло в смятение большую часть современной ему критики. Его поэзия была воспринята как святотатственное покушение на казавшиеся до сих пор незыблемыми представления о прекрасном, на самые устои искусства. Некрасова корили за то, что его стихи слишком будничны, прозаичны и начисто лишены поэзии. Стихи и проза до сих пор были разделены неким эстетическим барьером и воспринимались как антиподы. Не лишенный дарования славянофильствующий критик Борис Алмазов, скрывшись под псевдонимом «Эраст Благонравов», без обиняков заявил на страницах «Москвитянина»: «Трудно найти стихотворца, который бы был меньше поэт, чем г. Некрасов... Содержание его стихотворений самое непоэтическое и часто даже антипоэтическое. Читая его стихотворения, изумляешься, каким образом автор ухитрился вколотить в стихотворческую форму ultra-прозаическое содержание...» [1].

Все было необычно и непривычно в некрасовской поэзии — в ее содержании, а также во всех элементах ее художественной структуры, в ее грохочущих ритмах, в неслыханной энергии и мыслеемкости стиха, в мощной стихии живой народной речи.

Власть традиции деспотична. Всякое новое явление в искусстве никогда сразу не получало единодушного признания. Вспомним, сколько упреков обрушилось на голову Пушкина после выхода в свет «Руслана и Людмилы» или Гоголя — после появления «Миргорода», «Мертвых душ».

Справедливо заметил Б. Эйхенбаум, XIX веку не так просто и не так легко было примириться с поэзией Некрасова. Даже Чернышевский сознавался поэту: «Не думайте, что мне легко или приятно признать Ваше превосходство над другими поэтами, — я старовер, по влечению своей натуры, и признаю новое, только вынуждаемый решительною невозможностью отрицать его...

---

[1] «Москвитянин», 1852, т. V, № 17, с. 19.

Я чужд всякого пристрастия к Вам — напротив, Ваши достоинства признаются мною почти против воли, — по крайней мере с некоторую неприятностью для меня».

И однако в том же XIX веке, еще при жизни Некрасова, все больше становилось людей, способных понять исключительный характер того художественного феномена, какой явила собой его поэзия. Иные критики, поначалу настроенные весьма скептически к ней как явлению искусства, впоследствии были вынуждены менять фронт и высказывать более близкие к истине оценки. Среди них можно было бы назвать, например, такого эстетически чуткого и тонкого человека, как Аполлон Григорьев. Сперва довольно воинственно встретив Некрасова и назвав в 1855 году его стихи «антипоэтическими», он несколько лет спустя, мучительно раздумывая о причинах необычайной популярности этого поэта, должен был признать: «Ведь популярность эта куплена не одним тем только, что поэт затронул живую струну современности, указал на ее больные места».

Сегодня великое искусство Некрасова общепризнано. И однако же секреты изумительного мастерства этого волшебника стиха еще недостаточно изучены. Читая его, думаешь, что он владел всеми тайнами художественного слова — в поэзии эпической и лирической. В основе его искусства — тончайшее проникновение в природу человека. Выразительные и изобразительные возможности его стиха кажутся чуть ли не безграничными. Слово и стих ему абсолютно послушны. Некрасов точно не испытывал никакого сопротивления материала.

Его поэтическая система необычайно разнообразна. Расул Гамзатов как-то хорошо сказал: «Некрасов — целое поэтическое государство...» Возможно, даже — целый поэтический материк, исследованием которого вот уже более полувека занимается советская литературная наука. И чем дальше она проникает в глубь этого материка, тем больше постигает красоту и обаяние его бессмертного искусства.

* * *

Эстетическая система Толстого, как и его художественное творчество, своими корнями связана с особенностями и своеобразием первой русской революции. При-

рода этой революции определила сильные и слабые стороны эстетики Толстого. Ненависть писателя к собственническому строю жизни, горячее стремление разрушить его и создать человеческие отношения на принципах разума и справедливости — вот что лежит в основе взглядов Толстого на действительность и на искусство.

Через всю сознательную жизнь Толстого проходит мысль о том, что человек должен постоянно заботиться о своем совершенствовании. Этому должно содействовать, по мнению Толстого, искусство. Его важнейшее назначение — в том, чтобы помочь перестроить отношения между людьми, содействовать созданию более справедливого мира. Вся эстетика Толстого росла из его ощущения необходимости этих перемен и потребности сделать жизнь более совершенной, более соответствующей интересам человека.

Искусство, полагал Толстой, помогает воспитанию человека в человеке, возвышает его душу и очищает от скверны повседневного существования. Позднышев из «Крейцеровой сонаты» далеко не разделяет этих убеждений Толстого, но даже он не может не признать той громадной силы воздействия на людей, которая заключена в искусстве. «Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу... Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку».

Льву Толстому, пожалуй, как ни одному из крупных писателей XIX века было свойственно сознание громадной ответственности своей как художника перед историей. Он с негодованием отвергал пошлое представление об искусстве как праздной забаве и видел в нем «одно из условий человеческой жизни». Искусство, писал он одному литератору, «великое дело и нельзя его делать шутя...».

Вот это осознание величия художественной деятельности заставляло Толстого так напряженно и страстно размышлять над вопросами о том, что такое искусство, какую роль оно играет в жизни людей, — вопросами, представляющими сейчас для нас отнюдь не только ис-

торический интерес. Размышления Толстого об искусстве «вмешиваются» в нашу современную жизнь и участвуют в наших эстетических спорах.

Творчество художника безгранично в своих возможностях отражать новые стороны жизни. Толстой не без иронии вспоминает об одной своей беседе с И. А. Гончаровым — о том, как этот «умный, образованный, но совершенно городской человек» сказал, что после «Записок охотника» ничего из народной жизни писать уже нельзя, все мол, исчерпано. Неверно все это, полагал Толстой. Жизнь — безграничный источник нового. Писатель должен только суметь увидеть его и правдиво изобразить.

Понятие «нового» занимает центральное место в эстетике Толстого. Умение подметить новое и передать его другим людям, собственно, и есть, по убеждению Толстого, коренное свойство художественного таланта.

Но указанное свойство вовсе не автоматически проявляется в каждом художнике, оно может быть и погублено в нем. В этой связи Толстой пишет замечательные строки: «...для того, чтобы художник мог видеть новое, ему нужно смотреть и думать, не заниматься в жизни пустяками, которые мешают внимательно вглядываться и вдумываться в явления жизни. Для того же, чтобы... то новое. что он видит, было важно для людей, он должен жить не эгоистической жизнью, а принимать участие в общей жизни человечества». В другом месте Толстой, развивая ту же мысль, добавляет: «... ни невежественный, ни себялюбивый человек не может быть значительным художником».

Способность художника открыть нечто новое в жизни есть, по выражению Толстого, «основное условие» искусства. Ничто так наглядно не обнаруживает бездарности, творческой немощи художника, как забвение этого «условия».

К этой мысли Толстой многократно возвращался не только в теоретических своих рассуждениях. Мы встречаемся с ней и в его художественных произведениях.

В «Анне Карениной» противопоставляются два типа искусства — истинное и дилетантское. Первый из них представлен в образе художника Михайлова. Что бы он ни писал, он писал свое, незаемное, ни на что не похожее. Толстой с откровенной симпатией пишет о Михайлове: «О своей картине, той, которая стояла те-

перь на его мольберте, у него в глубине души было одно суждение, — то, что подобной картины никто никогда не писал. Он не думал, чтобы картина его была лучше всех Рафаэлевых, но он знал, что того, что он хотел передать и передал в этой картине, никто никогда не передавал. Это он знал твердо и знал уже давно, с тех пор как начал писать ее...».

Михайлову противопоставлены дилетант Вронский и его приятель Голенищев. Оба они увлекаются живописью и оба они бессильны создать что-нибудь свое, оригинальное, не похожее на то, что есть у других. Такое художество бесцельно и бесплодно. Мерилом истинности произведения искусства для обоих приятелей является степень его приближенности к какому-нибудь знаменитому образцу. Вронский написал картину из средневековой жизни. И он сам и Голенищев «находили, что она была очень хороша, потому что была гораздо более похожа на знаменитые картины, чем картина Михайлова». Мы отлично чувствуем в этой фразе безжалостную иронию Толстого.

Таким образом, настоящее произведение искусства всегда открывает человеку что-то новое, «добытое напряжением чувства и мысли». Но это новое, чтобы придать произведению искусства истинное звучание, должно быть важно для людей, должно быть источником блага для них, ибо «новому злу, новому соблазну, ввергающему в зло людей, не может быть придано значения, придаваемого искусству...». Новое только потому, что оно новое, не может увлечь общество. В беседе с А. В. Жиркевичем Толстой однажды заметил: «...новизну надо понимать в связи с пользою. Я иначе этого и не признаю» [1].

Здесь смыкаются эстетика и этика Толстого.

На протяжении многих лет размышлял Толстой о том, как соотносятся между собой эти две области. Независимо от окончательного исхода своих раздумий, он всегда защищал мысль, согласно которой эстетическое начало играет преобладающую роль в искусстве. Однако здесь перед Толстым возникал новый вопрос: искусство по самой природе своей служит добру, а между тем — мыслимо ли из этого правила исключение? Вначале Толстой не допускал такую возможность. Но

[1] «Литературное наследство», 1939, т. 37—38, с. 422.

затем изменил свою позицию. Отсюда следовало признание того, что одни произведения искусства приносят человеку пользу, а другие могут причинять вред. В сознании Толстого эти два типа искусства никогда не были равноценны. Напротив, художник со столь обостренным нравственным чувством, он не мог примириться с произведением искусства, полезность которого для человека представлялась бы сомнительной.

Толстой постоянно подчеркивал, что искусство никогда не может безнаказанно попирать нравственный закон. Если красота — святыня, то ей нужно служить с чистой, незапятнанной душой. Художник не имеет права игнорировать границу, разделяющую добро и зло. Он должен «страдать вместе с людьми для того, чтобы найти спасение или утешение».

Толстой не уставал призывать людей совершенствовать свою душу, свой нравственный мир.

Понятие нравственного самосовершенствования у Толстого имело религиозно-моралистический смысл. Князь Нехлюдов из «Утра помещика», потерпев неудачу в иллюзорных затеях улучшить положение своих крестьян, ищет выхода в нравственном самосовершенствовании. На этом пути ищут спасения и Дмитрий Оленин, и Пьер Безухов, и Левин, и Нехлюдов. Проповедь этого пути была выражением консервативных взглядов писателя, не умевшего найти верную историческую перспективу в решении острых и сложных социальных проблем современности.

Между тем в наше время понятие нравственного самосовершенствования обретает новую жизнь. Лишенное своего религиозно-моралистического подтекста, оно становится выражением высоких стремлений советского человека к совершенствованию своих моральных устоев. Каждое слово имеет тот смысл, какой в него вкладывают. Освобожденное от специфически религиозного толкования, которое ему давал Толстой, слово «самосовершенствование» ныне раскрепощается и обретает свой подлинно великий смысл. По мере того как общество наше будет продвигаться по пути к коммунизму, все более благоприятными и совершенными станут условия для всестороннего духовного и нравственного развития личности. Это развитие будет осуществляться в результате не только воздействия общества, но и непрерывно возрастающей внутренней по-

требности самого человека к самосовершенствованию.

Многие прогрессивно настроенные мыслители прошлого отдавали себе отчет в том, сколь благотворное влияние окажет на развитие искусства революция, и хорошо понимали, что свержение диктатуры эксплуататоров окрылит духовные силы народа, вызволит его творческую энергию и создаст предпосылки для величайшего расцвета искусства.

Однако далеко не всегда выдающиеся художники прошлого правильно понимали характер взаимодействия между искусством и революцией. Многие из них, правдиво вскрывающие трагические противоречия современной жизни, боялись революции, пугались ее разрушительных сил. К числу таких писателей относился и Толстой. Вместе с тем субъективное неприятие революции вовсе не отрешало его творчество от революции. Оно вступало с ней в сложное и противоречивое взаимодействие. Вскрыть механизм этого взаимодействия — означало решить чрезвычайно важную эстетическую проблему. И ее блистательно решил Ленин.

«Лев Толстой, как зеркало русской революции» — в самой формулировке этого тезиса мы ощущаем тонкое понимание Лениным специфической природы искусства. Не поняв революции, отстранившись от нее, Толстой тем не менее создал произведения, которые явились зеркалом этой революции. Значит, художественное творчество обладает какой-то своей относительной самостоятельностью, не позволяющей его прямо и механически привязывать к сфере политического сознания художника.

Мысль Ленина проливает свет на вопрос, давно занимавший крупнейших эстетиков мира — вопрос о том, как соотносятся в художественном творчестве фантазия и рассудок, художественная интуиция и рациональное начало, мировоззрение и непосредственный акт творчества.

Коря французов за рассудочность, Гёте говорил, что «фантазия имеет свои собственные законы, следовать которым не может и не должен рассудок». И, разъясняя далее Эккерману свою мысль, он продолжает: «Если бы фантазия не могла создавать вещи, которые навсегда останутся загадками для рассудка, то фан-

тазия вообще не много бы стоила». В этой глубокой гётевской мысли обращает, однако, на себя внимание чрезмерная категоричность формулировки о границах, разделяющих рассудок и фантазию. Они кажутся здесь слишком жесткими, неподвижными.

Ленинская интерпретация очень сложного механизма и художественного творчества представляется чрезвычайно гибкой, она учитывает не только различия между фантазией художника и рассудком, непосредственным актом творчества и мировоззрением, но и их, так сказать, взаимопритяжение.

...Кого бы ни назвали мы из русских классиков, первое, что вспоминается,— проклятие тирании и деспотизму, восхищение волей, мужеством и силой духа людей, проповедь добра, человечности, «милости к падшим».

В сегодняшней нашей борьбе за коммунистическую нравственность, за нового человека — с нами великие художники прошлого. Борьба против несправедливости, зла есть не что иное, как борьба во имя победы добра, человечности. Это знает даже и такой «злой» жанр литературы, как сатира. Не было ли нежнейшим сердце Маяковского? Не добра ли хотел России Щедрин, столь беспощадный к своему времени? Добрые люди во имя добра уничтожают зло. Прекрасные идеалы требуют и прекрасных чувств. Революционность и есть истинный гуманизм. Об этом рассказывает нам сегодня классика, это надо уметь в ней слышать, как самое сейчас близкое. Она противостоит реакционным силам на Западе, отстаивающим идею дегуманизации искусства, как и тем псевдореволюционным догматикам, для которых гуманизм — зловредная «выдумка ревизионистов».

Какие еще уроки преподает современности классическое наследие? Оно учит пониманию достоинств своей национальной литературы и ее реального вклада в мировую сокровищницу вечных духовных ценностей. Преодолев национальный нигилизм и квасной патриотизм, унижающие человека, мы можем с истинной гордостью оглядеться вокруг и увидеть... Мы увидим многих выдающихся наших соотечественников, обогативших своим могучим талантом литературу всего мира. Мы увидим, как художественный опыт классиков отразился в лучших произведениях советских писателей. Страстной, воинствующей гражданственностью, самоотверженной заботой о глубине и совершенстве изо-

бражения жизни, о точности и выразительности художественного слова — всем этим классики дали высокий пример служения искусству, пример, который всегда будет иметь вдохновляющее значение для нашей современной литературы.

Октябрьская революция застала русскую литературную науку на историческом перепутье.

Критика и литературоведение в России имели в прошлом замечательные традиции. В XIX веке Россия, как известно, переживала блистательный расцвет эстетической и критической мысли. В трудах критиков революционно-демократического направления — Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова — впервые отразилась социально-историческая, материалистическая точка зрения на развитие литературы. Изучение литературы впервые здесь было поставлено в тесную связь с развитием общественной жизни, с освободительным движением России.

Случилось, однако, так, что эти плодотворные традиции, продолженные и умноженные впоследствии Плехановым, не получили дальнейшего развития в так называемой академической литературной науке конца XIX — начала XX века. Присущий этой науке либерально-буржуазный дух в значительной мере объясняет причины, побудившие ее отказаться от глубокой социально-исторической трактовки искусства. Академическое литературоведение развивалось в нескольких направлениях. Одно из них было представлено культурно-исторической школой (Пыпиным, Котляревским, Сперанским), подчинившей изучение литературы теории «среды», понимаемой позитивистски, как сумма фактов— географических, исторических, биографических. Разновидность этой школы — либерально-народническое литературоведение (Михайловский, Скабичевский, Венгеров, Иванов-Разумник) конструировало свои теоретические идеи на основе противопоставления личности обществу. Другое направление — сравнительно-историческая школа (Александр Веселовский, Алексей Веселовский) — была занята формально-компаративистским сопоставлением явлений русской литературы и литератур других народов. Третье направление — филологическое (Тихонравов, Перетц) — сосредоточилось исключительно на текстологическом изучении памятников древней русской литературы и отдельных явлений

XIX века. Четвертое направление — психологическое (Овсянико-Куликовский) — концентрировало свои усилия в области характерологии, на анализе психологии образа, изучаемой изолированно от больших общественных идей современности.

Надо сказать, что эти разные направления в дореволюционном литературоведении были нередко представлены крупными учеными, имевшими немалые заслуги перед отечественной наукой. Труды, например, Александра Веселовского, Тихонравова, Перетца отличались весьма высокой филологической культурой. В исследовании конкретных явлений классического наследия эти ученые опирались на громадный и тщательно изученный фактический материал, сопоставляемый с самыми разнообразными явлениями отечественной и зарубежной литературы. Однако общие методологические принципы академического литературоведения страдали серьезными изъянами. Все более проникали в историко-литературную науку эмпиризм, близорукое комментаторство, мелочный библиографизм, боязнь широких теоретических обобщений.

Вот в таком состоянии застала Октябрьская революция литературную науку. И не удивительно, что революция стала тем естественным рубежом, за которым, по сути дела, началась новая история этой науки.

Прежде всего у старой науки появился новый теоретический фундамент — марксизм-ленинизм. Учение Маркса — Энгельса о познавательной, преобразующей роли искусства, о природе и своеобразии реалистического творчества, ленинская теория отражения, учение Ленина о партийности искусства, об отношении к культурному наследию — эти и многие другие идеи марксистско-ленинской теории стали незыблемой основой нашего литературоведения.

Вооружив литературную науку совершенно новым теоретическим оружием, революция заставила проверить, пересмотреть, обновить или совсем изменить многие истины, казавшиеся прочно доказанными. Начиная с крупнейших общественно-литературных течений и кончая деталями творчества отдельных писателей — все требовало пересмотра, все становилось полем борьбы. Диапазон переоценки был необъятен.

Но это не значит, что старое литературоведение и критика выбрасывались за борт. Новое оружие давало

возможность разобраться в старом. Отрицалось то, что устарело и мешало нам строить сегодняшний день. Оставлялось то, что помогало созиданию новой культуры.

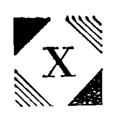
Советская наука о литературе унаследовала немало хороших традиций. Она находила их в критическом наследии революционных демократов, во многих работах дореволюционных исследователей-марксистов — Плеханова, Ольминского, Воровского, Луначарского. Нельзя было игнорировать и те положительные результаты, которых порой достигали в конкретном исследовании различных историко-литературных явлений лучшие представители дореволюционного академического литературоведения.

Революция, необычайно поднявшая культурный уровень народа, дала литературоведению аудиторию, о которой прежде немыслимо было и мечтать. Резко расширилась сфера общественного воздействия литературной науки. Это приумножило ее силы, но вместе с тем потребовало и большей политической ответственности и нахождения новых ракурсов исследования. Возникали новые темы, вопросы, теоретические проблемы. Например, одним из серьезных завоеваний нашего литературоведения явилось исследование вопроса о влиянии народных движений на формирование личности и творчества художника.

Революция потребовала от, казалось бы, кабинетной науки органической близости с современностью. Изучение прошлого должно было быть спаяно с боевыми задачами современной литературы. Наука все более органически сближалась с жизнью.



ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД И ЕГО КРУШЕНИЕ



Хотя общеметодологические предпосылки литературной науки были сформулированы в трудах классиков марксизма-ленинизма, но перед советским литературоведением стояла проблема, связанная с конкретным применением новой методологии и осмыслением ряда сложных теоретических вопросов. Науке предстояло идти часто совершенно новыми, непроторенными путями. Именно этим и объясняется значительность тех издержек, которые она несла в своих поисках. Поступательное развитие марксистско-ленинского литературоведения шло в острой идеологической борьбе с различными ошибочными концепциями. Некоторые существенные аспекты этой борьбы не утратили своего значения и ныне.

Прогрессу человеческой культуры содействует не только создание художественных ценностей, но и все более глубокое и современное осмысление классического наследия.

Однако в какой мере истинны наши представления об историческом прошлом и, в частности, классическом наследии? Этому вопросу новейшая буржуазная социология уделяет много внимания. Каждая эпоха по-новому прочитывает произведения классиков. Из этой очевидной истины буржуазные социологи делают вывод о крайней субъективности исторической науки в целом и такой ее области, в частности, как историко-литературная наука. Если великие творения классиков открываются обществу всякий раз новой своей гранью, то каждая эпоха, как говорят они, как бы создает свою версию, свою легенду об этих творениях. И ни одна из версий не имеет преимущества перед другой, поскольку

все они субъективны, мало соответствуют истинной природе предмета и его объективному значению. Своеобразный релятивизм исторического мышления давно служит питательной почвой для некоторых буржуазных эстетических теорий, проповедующих нигилистическое отношение к классическому наследию. Естественно, что к этому поветрию оказались восприимчивы и новейшие формалистические концепции, корни которых, однако, уходят в далекое прошлое.

Одним из первых и наиболее опасных идейных противников марксистско-ленинского литературоведения был формализм, выступавший во множестве разновидностей.

Русский формализм появился в тот момент, когда методологические основы старой академической науки о литературе были расшатаны, когда стал изживать себя культурно-исторический метод, в свое время рассчитывавший положить начало целостной историко-литературной системе. Формалисты претендовали на создание некой «самостоятельной литературной науки», которая основывалась бы, по словам одного из бывших лидеров формализма Б. Эйхенбаума, на «специфических свойствах литературного материала». Они стремились раскрепостить поэтическое слово от философских и религиозных догм, насаждавшихся символистами.

Сторонники «формального метода» предавали анафеме мистическое философствование Вячеслава Иванова и Дмитрия Мережковского, хотя сами находили и кое-что полезное в их эстетической теории. Символизм в целом был неприемлем для формалистов тем, что не видел в художественном творчестве самоцель, не сводил его к чистой форме и искал в искусстве «высказывание». Да и сама поэтика символистов казалась сторонникам «формального метода» весьма устарелой и даже в известном смысле примитивной, поскольку на ней никак не отражались достижения современной науки о языке.

Пафос формалистов заключался в конкретном исследовании художественного произведения, главным образом его словесного, языкового материала и композиционно-структурного своеобразия. Они были чужды тому пафосу абстрактно-философического, импрессионистского эссеизма, который насаждали в критике

и литературоведении культурно-историческая школа с характерным для нее пренебрежением к художественной специфике искусства и символисты с присущей им тенденцией к абсолютно произвольному, умозрительному, порой иррациональному истолкованию особенностей стиля и языка произведения. Пристальный интерес к изучению конкретных деталей художественной формы, микроанализ поэтики — все это было как бы естественным и полезным противовесом прежним методам литературоведческого исследования и при известных условиях могло бы сыграть весьма положительную роль. Но «формальная школа» претендовала на создание своей собственной методологии в литературоведении. А она-то оказалась чрезвычайно уязвимой, она порой губила и то полезное, что содержалось в отдельных работах.

Отвергая присущий символистам субъективизм и произвол в истолковании литературных явлений, сторонники «формальной школы» провозгласили, что их вероучение проникнуто «пафосом научного позитивизма», на основе которого будто бы открывается возможность наиболее «объективного» исследования историко-литературных фактов. Во имя этой «объективности» формалисты проповедовали «отказ от философских предпосылок, от психологических и эстетических истолкований». Вместо характерного для литературной науки прошлых лет стремления использовать в литературоведческом исследовании философию, историю культуры, психологию формалисты ориентируются на лингвистику, на методы филологического анализа художественного произведения, на конкретное изучение специфических особенностей литературного материала.

Хотя формализм всячески открещивался от символизма, тем не менее он как явление в историко-литературной науке был, несомненно, связан с общим декадентским поветрием начала XX века — символизмом, футуризмом.

«Формальный метод» в первые советские годы стремился занять монопольное положение в литературной критике и историко-литературной науке. Формалисты провозгласили войну «философской эстетике» и «идеологическим формам искусства», находившимся, по их мнению, во власти «субъективно-эстетических принципов», пытались выдать свое направление за единствен-

но возможный научный метод изучения литературного наследия.

Суть этого метода состояла в том, что литература выключалась из сферы идеологии, а созданные на этой основе историко-литературные построения оказались совершенно изолированными от общеисторических и общефилософских предпосылок. «Поэзия индиферентна в отношении к предмету высказывания», — писал Р. Якобсон. И еще: «Инкриминировать поэту идеи так же нелепо, как «обвинять Пушкина в убийстве Ленского»[1]. Художественное произведение, полагали формалисты, не следует рассматривать с исторической точки зрения. Поэтому в его анализе вовсе нет нужды обращаться к тем или иным внелитературным фактам духовной культуры.

Главный тезис формализма любой формации, прошлой и современной: признание того, что идейное содержание искусства — всегда за пределами эстетики. Идеология, по словам Б. Эйхенбаума, есть нечто внешнее по отношению к его творению, и она «часто не имеет никакого литературного значения». Такое понятие, как «классовость», тоже неприменимо к истории литературы: оно не характерно для русской поэзии, скажем, XVIII века, как и для русской литературы конца XIX века. Художественное произведение в процессе исследования должно быть изолировано от его автора, от социальной среды, от жизни общества, от условий своего возникновения. Только в этом случае литературная наука перестанет «влачить жалкое существование прикладной публицистики».

Основное назначение истории литературы — исследовать генезис литературных явлений (точнее, литературных форм, стиля) или их эволюцию, причем и то и другое следует делать в собственных, специфических границах материала, не вторгаясь в пределы других родов культуры. Во внутреннем, «имманентном» развитии художественной формы сторонники «формального метода» искали главную закономерность историко-литературного процесса. Теоретики формальной школы придавали важное значение выяснению специфического

---

[1] Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, с. 10, 16—17.

предмета литературной науки. Эйхенбаум утверждал, что он и его друзья ведут спор не о методах изучения литературы, но именно о том, что должно быть предметом изучения. Таким специфическим предметом они считали, во-первых, поэтический язык, являющийся основой всякого литературно-художественного произведения, и, во-вторых, строение этого произведения.

Формализм, связанный в своих теоретических корнях с кантианством и неокантианством, с характерным для этих систем отрывом логики от гносеологии, форм познания от предмета познания, отвергал познавательную и идеологическую роль искусства, отказывался рассматривать его во взаимодействии с другими идеологическими явлениями. Подменяя понятия формы и содержания понятиями приема и материала, формалисты фактически размывали материал в приеме. Если наука о литературе хочет стать наукой, утверждали формалисты, она принуждена признать «приемы» своим единственным героем. Одну из своих ранних статей В. Шкловский так и назвал «Искусство как прием». Примерно к тому же призывал и В. Жирмунский: «Задача общей или теоретической поэтики — дать систематическое описание теоретических приемов»[1]. Б. Эйхенбаум пишет исследование «Как сделана «Шинель?» (1919 г.), В. Шкловский — «Как сделан «Дон-Кихот»?» (1921 г.). «Прием» становился для формалистов неким фетишем. Призывая к деидеологизации искусства, восставая против социологического, философского осмысления художественного творчества, формалисты игнорировали содержание искусства, видя в нем нечто второстепенное, не заслуживающее внимания исследователя. Они растворяли содержание в форме, провозглашали «самовитость» слова и тем самым принижали значение искусства, убивали в нем живую душу.

Тот же смысл объективно выражала нашумевшая в свое время теория «остранения», созданная В. Шкловским. Для того чтобы читатель с обостренным интересом воспринимал художественное произведение, художник должен уметь затруднить его восприятие, вывести вещь из «автоматизма восприятия» таким образом, чтобы все

---

[1] «Начала», 1921, № 1, с. 62.

приемы казались всякий раз новыми, неожиданными, странными. Художественный прием изнашивается, автоматизируется, становится привычным и перестает действовать на читателя и потому должен всякий раз обновляться.

В постоянном обновлении приема якобы секрет вечной молодости литературы, объяснение непрерывной смены художественных направлений и стилей, как и того, что литература никогда не прекращает своего развития. Сторонники «формального метода» неустанно корили старое литературоведение за то, что оно изучало художественную литературу вне учета ее специфики, и поэтому, дескать, литературоведение напоминало пеструю смесь из публицистики, социологии, психологии, истории общественной мысли. Естественным союзником литературоведения является лишь лингвистика. В сочетании поэтики и лингвистики заключена возможность преодоления извечного дуализма формы и содержания — дуализма, до сих пор препятствовавшего созданию подлинной науки о литературе. Формалисты настаивали, что всякое содержание проявляется в искусстве как форма. К анализу формы, собственно, сводилась единственная задача науки о литературе. Остроумно по этому поводу заметил один из критиков, что если стать на точку зрения формалистов, то следовало бы уничтожить все надписи на памятниках великих писателей, так как эти надписи говорят о содержании их творчества, и заменить их приблизительно такими: «Пушкину — зачинателю глубокой рифмы» или: «Лермонтову — незабвенному основоположнику разговорного синтаксиса в стихе» и т. д.

Рассматривая искусство лишь как «систему приемов», сторонники «формального метода» видели свою задачу еще в том, чтобы раскрыть «собственные законы искусства». Они провозгласили необходимость «воскрешения слова». Так назывался опубликованный еще в 1914 году трактат В. Шкловского, идеи которого легли в основу теоретической программы формализма. Итак, поэтическое слово имеет самоценное значение, и в этом смысле его надо «воскресить», вызволить из «плена», то есть освободить его от какого бы то ни было общественного, идеологического содержания и, таким образом, извлечь из слова неизвестные ранее эстетические возможности.

Эти идеи были в свое время прокламированы кружком ОПОЯЗ [1].

ОПОЯЗ, по существу, положил начало формализму как определенной теоретической концепции. Опоязовцы заявили о своем намерении создать некую «новую науку о художественном слове». Упор на анализ «техники» поэтического произведения приобретал в работах формалистов определенно полемический характер, свидетельствуя об их полном презрении к историзму, к той методологии, которая в оценке явлений искусства опиралась на его содержание, на идейную, общественную направленность искусства в единстве с его художественной формой.

Искусство самоценно — этот тезис имел программное значение в работах формалистов. «Искусство развивается разумом своей техники», — возглашал В. Шкловский [2]. В другой работе того же автора читаем: «Литературное произведение есть чистая форма; оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И, как всякое отношение, и это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой» [3].

Так вполне откровенно защищается здесь мысль о «нулевом» значении содержания в искусстве и абсолютной гегемонии в нем формы.

Фетишизация формы обосновывала иллюзию, что выбор художником той или иной формы для своего сочинения произволен, субъективен и не имеет никакой объективной закономерности. Для сторонников «формального» или «морфологического» метода было неприемлемо представление о том, что художественная

---

[1] Официально ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка) был организован 2 октября 1919 года. Фактически же он возник в 1916 году, когда группой лингвистов-литературоведов был издан первый из «Сборников по теории поэтического языка». Видными участниками ОПОЯЗа были В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон, Л. Якубинский, Ю. Тынянов, О. Брик. Главной целью их было изучение языка и стиля художественного произведения.

[2] В. Шкловский. Сентиментальное путешествие. Л., 1924, с. 131.

[3] В. Шкловский. Розанов. Изд-во «ОПОЯЗ», 1921, с. 4.

форма содержательна и по-своему также отражает определенные стороны действительности.

Выступая против субъективизма и произвола в истолковании художественных явлений, формализм создал теорию, фактически игнорировавшую объективную природу искусства. И вовсе не случайно философская и эстетическая программа формализма роднила его с общеевропейским декадансом и философией интуитивизма, являвшейся одной из наиболее реакционных, воинствующих идеалистических концепций конца XIX — начал XX века и ставшей основой различных декадентских теорий. Один из столпов этой философии, Бенедетто Кроче, развивал в своей «Эстетике» мысль о том, что художественное творчество есть не что иное, как «интуитивное познание», и совершенно независимо «от полезного или морали, как и от науки». Он писал, что искусство, собственно, вовсе «не заключается в содержании», что «оно не имеет содержания», что поэтическая материя живет в душе каждого человека и что только форма делает человека поэтом. Формовидение объявляется, таким образом, самой характерной особенностью художественного творчества и проявлением высшей закономерности, лежащей в основе искусства.

Подобные идеи были широко использованы европейским формализмом и получили теоретическое обоснование в работах Г. Лансона, Г. Вельфлина, О. Вальцеля. Их последователи не замедлили объявиться в России — и, кстати сказать, еще до того, как наш отечественный формализм официально определил свой символ веры. За пять лет до выхода в свет первого «Сборника по теории поэтического языка», с которого ведет свою историю ОПОЯЗ, М. Гершензон в послесловии в книге Г. Лансона «Метод в истории литературы» провозгласил, что «литература есть царство художественной формы». Что же касается содержания в искусстве, то оно, собственно, лежит по ту сторону добра и зла, в него не может проникнуть наука. Поэтический образ, по словам Гершензона, воспроизводит не объективную реальность, а только душу самого художника; причем реальность отражается в поэтическом образе непременно искаженно, субъективно переработанной. Поскольку содержание искусства иррационально и непознаваемо — предметом исследования может быть только форма. «Раз основной признак литературы — художественность

формы, — продолжает Гершензон, — то очевидно, что изложение эволюции литературы по какому-либо другому признаку не достигает цели».

Самые правоверные деятели ОПОЯЗа могли бы не обинуясь подписаться под этими строками. Переиздавая в 1919 году свою статью, Гершензон сформулировал некоторые положения еще более резко и определенно. Вот одно из них: «...нет эволюции художественных видений, но есть эволюция художественных форм; невозможна история поэзии в ее существе, но возможна история поэтических форм и средств...» Как видим, изобретатели «формального метода» были мало оригинальны...

Уже отмечалось, что формализм был не только эстетической концепцией, он хотел стать единственно научным методом изучения литературы. Б. Эйхенбаум называл «формальный метод» «особой наукой о литературе», а В. Шкловский — наукой о «законах диалектического самосоздавания новых форм». Формалисты пытались стать родоначальниками целостной концепции в области истории и теории литературы.

Главное в этой концепции — мысль об автономном и независимом от идеологии положении литературы.

Прошлое литературоведение, по убеждению формалистов, исчерпало свой научный потенциал, ибо утратило живое ощущение искусства. Оно изучало не самое художественное произведение, а биографию писателя, вторгалось в чужеродные области истории, психологии, философии. Наука о литературе до сих пор была в роли служанки социологии. Если она хочет со всем этим покончить, она должна, наконец, обрести свой собственный специфический предмет исследования. Им является не писатель, а художественное произведение — его типология и морфология, его жанровое своеобразие и композиционное строение, его стиль и язык. Ни духовный мир художника, ни его идеологическая позиция, ни даже объективный идеологический смысл произведения не представляют никакого интереса для исследователя.

Характерно, что эти идеи давно взяты на вооружение так называемой «новой критикой», теории которой вот уже в течение нескольких десятилетий оказывают серьезное влияние на развитие буржуазного литературоведения в странах Западной Европы и за океаном.

Один из основоположников «новой критики», Т. Элиот, еще в начале 20-х годов доказывал необходимость такого эстетического исследования, которое в своих оценках было бы направлено «не на поэта, а на поэзию». Борьба против субъективизма в художественном творчестве обернулась теорией «безличности», проповедующей «деперсонализацию» в искусстве и, по верному замечанию Роберта Веймана, пронизанной отчетливо выраженным антигуманизмом [1].

Для современных адептов «новой критики» в еще большей мере характерны «бегство от личности» и связанное с этим стремление исследовать художественное произведение вне общественных связей, изолированно от человеческих отношений. Художественное явление рассматривается как «застывший феномен», лишенный связей с реальностью. В анализе произведения искусства для «новой критики» не представляет никакого значения ни историческая реальность, им отображаемая, ни характер влияния этого произведения на общество, ни личность самого автора.

Новейший формализм на Западе знает множество разновидностей. Он выступает то в личине модернистских концепций стуктурализма или «новой критики», то под знаменами обновленного компаративизма или фрейдизма. И во всех этих ипостасях, в самых своих наимодерных проявлениях формализм возвращается к старой, коренной своей сущности, оставаясь таким же, каким он был много десятилетий назад.

Отвергая субъективизм, формалисты призывали исследовать материал без заранее предуготовленной идеи, без всякой предвзятости. Здесь, по их мнению, первейшее условие достоверности научного анализа. Чтобы стать наукой, говорил Ю. Тынянов, история литературы должна быть достоверной. И это, разумеется, справедливо. Но вопрос в том, что может обеспечить эту достоверность. Не следует перед историей литературы выдвигать непосильных задач, нельзя ставить перед ней вопросы, на которые она заведомо не может ответить. Б. Эйхенбаум осуждал тех «литературных социологистов», которые заняты, по его словам, «метафизическим отыскиванием первопричин» того или ино-

---

[1] Роберт Вейман. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. М., «Прогресс», 1965, с. 87.

го литературного явления. Такой метод анализа так или иначе приводит к импрессионизму. Наука вовсе не обязана давать причинное объяснение литературных фактов, ее задача в том, чтобы всесторонне изучать и описывать в необходимой последовательности ряд этих фактов. «Наука, вообще, не объясняет, а только устанавливает специфические качества и соотношение явлений. История не может ответить ни на одно «почему», а только на вопрос — «что это значит» [1]. Основное назначение истории литературы — исследовать генезис литературных явлений (точнее — литературных форм, стиля) или их эволюцию, причем и то и другое следует делать в собственных, специфических границах материала, не вторгаясь в пределы других рядов культуры.

Формалисты были озабочены поиском внутренних законов развития литературы. Нельзя недооценивать значение этого поиска для науки, поскольку его целью было уяснение специфической природы художественного творчества. Но усилия формалистов в этом направлении оказались все-таки малоэффективными — именно потому, что игнорировались общие законы развития историко-литературного процесса и многообразные связи литературы с общественной жизнью.

Формализм обособлял искусство от действительности. Он подходил к нему эстетически, но никогда — исторически. Он рассматривал эстетическую значимость художественного материала как самозначимость. На такой методологической основе, разумеется, нельзя было создать никакой подлинно «достоверной» науки.

* * *

Формализм отнюдь не следует рассматривать как явление абсолютно монолитное. Внутри формализма были свои коллизии. Взгляды его сторонников отличались различными оттенками.

Б. Эйхенбаум, например, был наиболее убежденным сторонником полного обособления литературы от действительности. К нему примыкали Р. Якобсон и В. Шкловский — ярые сторонники так называемой лингво-поэтической теории. Другую тенденцию представлял О. Брик, не отвергавший возможности сочетать

[1] Б. Эйхенбаум. Мой временник. Л., 1929, с. 55.

теорию «формального метода» с интересом к содержательной стороне искусства. Между этими двумя флангами где-то особняком стоял В. Жирмунский, не принимавший некоторые, наиболее одиозные принципы теории «формальной школы». Он пытался смягчить крайности «морфологического метода», придать ему академическую «респектабельность», гибкость и сделать его более восприимчивым к иным методологическим решениям.

Начинал осознавать односторонность и ограниченность «формального метода» Ю. Тынянов. Его глубокие и тонкие исследования стихотворного языка вступали в несомненное противоречие с канонами формалистического катехизиса. Конкретный анализ поэтического материала побуждал талантливого ученого, чрезвычайно чуткого к художественному слову, успешно преодолевать эти каноны. Наперекор формалистической теории о «слове как таковом», независимом якобы от реального его смысла, подрывая формалистические представления о художественной ценности «зауми», Тынянов развивал мысль о первенствующем значении смысловой, содержательной стороны слова. В 1923 году, в предисловии к своей книге «Проблема стихотворного языка», он убежденно писал: «Задачей настоящей работы является именно анализ *специфических* изменений ***значения*** и ***смысла слова*** в зависимости от самой ***стиховой*** конструкции». И эта несколько неожиданная для сторонника «формального метода» задача во многих случаях обстоятельно и интересно решалась Тыняновым. Такого рода выступления являлись несомненными симптомами начинавшегося кризиса внутри формальной школы. И чем дальше, тем этот процесс развивался все с большей очевидностью.

Надо сказать, что уже в начале 20-х годов формализм стал претерпевать определенную эволюцию. Примерно до 1921 года его позиция была наиболее устойчива и консервативна. Именно до той поры формализм непримиримо отстаивал взгляд на развитие литературы как на совершенно обособленный, замкнутый в себе, имманентный процесс, отрицая при том возможность какого бы то ни было взаимодействия между литературным рядом и другими идеологическими рядами. Эти взгляды формалистов вызывали со стороны молодого марксистского литературоведения

все более резкую и обоснованную критику. Под влиянием этой критики сторонники «морфологического метода» начинают проявлять бо́льшую гибкость в обращении со своими прежними формулами. В анализе литературных явлений они все чаще апеллируют к «инородным» областям: философии, истории, общественной жизни. Этот процесс становился заметен в работах Ю. Тынянова, В. Жирмунского, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума.

В 1924 году на страницах журнала «Печать и революция» состоялась дискуссия о «формальном методе». В ней участвовали А. Луначарский, Б. Эйхенбаум, П. Сакулин, П. Коган, В. Полянский (П. Лебедев-Полянский) и другие.

Дискуссию открыла статья Эйхенбаума «Вокруг вопроса о «формалистах». Статья начиналась неожиданным рассуждением о том, что, собственно, никакого «формального метода» не существует и что даже не известно, кто придумал это название. Речь, мол, идет не о методах изучения литературы, а о границах построения литературной науки. «Формальная школа», по словам Б. Эйхенбаума, изучает художественное творчество как ряд специфических явлений и строит историю литературы как специфическую, конкретную эволюцию литературных форм и традиций. Вот почему, возглашает автор статьи, «мы не «формалисты», а уж если угодно — спецификаторы»[1]. Таким образом, «формальный метод» — вовсе не формальный и даже не метод, а некий «конструктивный принцип науки».

Вслед за тем Эйхенбаум пытается выяснить вопрос о том, как соотносятся между собой формализм с марксизмом. «Формализм не «противопоставляет» себя марксизму,— пишет он,— а лишь возражает против простого перенесения социально-экономических проблем в область изучения искусства».

Статья Эйхенбаума подверглась серьезной критике. Особенно интересным было острое и глубокое выступление в этой дискуссии А. В. Луначарского на страницах того же журнала. Отметив, что формализм — это «искусство бессодержательное» и «живучий остаток старого», Луначарский вскрыл идейные корни этого искусства как явления буржуазной культуры и по-

[1] «Печать и революция», 1924, кн. 5-я, с. 3.

казал внутреннюю связь между формализмом в искусстве и литературной науке.

Заслуга Луначарского в развенчании формализма была исключительно велика. Его деятельность в этом направлении была тем более замечательна и эффективна, что она велась на широком поле — во всех областях искусствознания. Критик отстаивал реалистическое искусство от посягательств на него формалистов — в литературе, театре, живописи, музыке. Его статьи, посвященные конкретным явлениям современного и классического искусства, были проникнуты единой теоретической стратегией. Вскрывая гносеологические корни формализма, Луначарский показывал, что эта болезнь, проявляясь в теории и различных видах художественного творчества, восходит к одному общему социальному и философскому корню.

В своих статьях, посвященных различным проблемам искусства, Луначарский продолжал лучшие традиции русской революционной критической мысли, история которой обозначена именами Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова, Плеханова и Ленина. Глубокий и тонкий исследователь сочетался в нем со страстным пропагандистом и популяризатором, историк литературы — с критиком, теоретик — с политиком. Казалось, Луначарскому — блистательно образованному и всесторонне одаренному человеку — были открыты все заповедные тайны мировой художественной литературы. «В его лице,— писал в воспоминаниях Корней Чуковский,— советская власть с первых же дней своего бытия предстала перед нами, интеллигентами дореволюционной формации, в самом обаятельном своем воплощении» [1]. На протяжении полутора десятилетий Луначарский был общепризнанным лидером советской культуры.

Луначарский страстно верил, что великая революция, разбудив творческие силы народа, явится могучим стимулом невиданного расцвета всех видов художественного творчества. Любое явление современной литературы, театра или живописи занимало его с точки зрения интересов революции. Это был для него главный, решающий критерий в анализе эстетиче-

[1] К. И. Чуковский. Из воспоминаний. М., «Советский писатель», 1959, с. 326—327.

ского отношения искусства к действительности. И это, в частности, определяло его оценку теоретической позиции формализма. Луначарский был убежден, что служение революции придает искусству крылья и создает наиболее благоприятные предпосылки для его расцвета. Он понимал, что искусство никогда не играло такой выдающейся роли в жизни людей, всего общества, как после Октября. Вот почему мысль об активном воздействии на развитие искусства, об активной позиции критика проходит лейтмотивом через многие статьи Луначарского.

Он писал, что художественная деятельность не может не быть направляема политикой. Октябрьская революция всколыхнула народные массы, политика ворвалась в искусство и характерно окрасила все формы духовной жизни советского общества. Стремление художника остаться вне политики вызывало со стороны Луначарского решительное осуждение. Вспомнив однажды «Серапионовых братьев», любивших «выхваляться» своими «бывалыми» биографиями и воспоминаниями о том, что-де они в своей жизни прошли сквозь медные трубы и вместе с тем «не разбираются, где в политике правая, где левая сторона», Луначарский заметил по этому поводу, что можно даже пройти сквозь строй жизни и все-таки остаться обывателем, и напрасно обыватель тешит себя иллюзиями, будто бы художественный талант дает ему право считать себя «выше творцов новой жизни, выше политики».

Никто, по убеждению Луначарского, не может позволить себе стать выше политики. В статье «Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности» есть такие строки: «Пролетарский класс не может допустить, чтобы литература росла так, как грибы растут в лесу. Пролетариату, классу новому, поднимающемуся, свойственно садовническое, культивирующее отношение к жизни. Его политика — не только объяснение действительности перед лицом законов природы, а комбинация, техническая комбинация, которая изменяет ход явлений. Это есть активная часть марксизма». Развитию этой активной части марксизма Луначарский неутомимо содействовал.

Ход и исход дискуссии в «Печати и революции» свидетельствовал о том, что позиции формализма были к тому времени уже основательно подточены. Еще сов-

сем недавно формализм претендовал чуть ли не на монопольное положение в литературоведении и критике. Теперь положение дел начинало меняться. Очевидной становилась теоретическая несостоятельность «морфологического метода», его неспособность объяснить закономерности исторического развития литературы, все более обнажался идеалистический, ошибочный характер деятельности формалистов.

Резкая критика формалистических концепций побудила некоторых их сторонников прикрыть старую методологию марксистской фразой.

Так возникло стремление сочетать «формальный метод» с элементами социологии. «Комбинированная работа формалиста и социолога,— писал в 1925 году критик М. Левидов,— и является единственным марксистским методом изучения литературы»[1]. Эта комбинированная работа называлась «синтезом». Впрочем, наиболее ортодоксальные представители «формального метода» относились к подобному «синтезу» с нескрываемой иронией. Достаточно вспомнить Шкловского в «Гамбургском счете»: «Мне Рощин-Гроссман, Вяч. Полонский, Сакулин и еще кто-то все время предлагают синтез. Нужно женить формальный метод на ком-то. Дети, говорят, будут хорошие»[2]. Как и следовало ожидать, «дети» оказались нехорошими...

Попытки заключить союз между формализмом и социологией обнаружили свою полную несостоятельность. «Форсоцы», как называли себя сторонники «комбинированного», или «синтетического», метода — формалисты-социологи — показали себя безнадежными эклектиками, людьми, не имеющими ничего общего с марксизмом, с наукой.

Идеи «форсоцев» встретили, однако, горячую поддержку в «Лефе» (литературной группировке «Левый фронт»). Борис Арватов, Сергей Третьяков, Осип Брик — все они в своих статьях шумно провозглашали необходимость создания некой «новой эстетики», ядром которой должны были стать принципы ОПОЯЗа, лишь несколько подкрашенные социологической фразеологией. Об этом достаточно выразительно свидетельствовал один из программных документов «Лефа»,

---

[1] «Звезда», 1925, № 1, с. 259.

[2] В. Шкловский. Гамбургский счет. Изд-во писателей в Ленинграде, 1928, с. 46.

содержавший следующие строки: «Опоязовцы! Формальный метод — ключ к изучению искусства. Каждая блоха-рифма должна стать на учет. Не бойтесь ловли блох в безвоздушном пространстве. Только рядом с социологическим изучением искусства ваша работа будет не только интересной, но и нужной» [1]. Отстаивая ОПОЯЗ от каких бы то ни было покушений на него, О. Брик писал:

«ОПОЯЗ»— лучший воспитатель литературной пролетарской молодежи».

«ОПОЯЗ» поможет товарищам пролет-поэтам преодолеть традиции буржуазной литературы, научно доказав их мертвенность и контрреволюционность».

ОПОЯЗ — могильщик поэтической идеалистики. Бороться с ним бесполезно. А марксистам тем паче» [2].

Вслед за О. Бриком с такого рода идеями выступил и Б. Арватов:

«ОПОЯЗ надо считать прогрессивным, революционным течением в науке», а вообще «формальный метод» оказывается более «марксистским», чем то, что «принимается на веру некоторыми марксистами» [3]. Главная его заслуга, по словам Б. Арватова,— в том, что он впервые стал исследовать произведение искусства с точки зрения искусства, его «способа производства» [4].

В теоретических высказываниях лефовцев причудливо переплетались элементы наивной социологии с откровенной защитой формализма. «Формалисты, — читаем мы в одной из статей, опубликованных в «Лефе»,— саперные батальоны русской историко-литературной армии. И в их достижениях, в их успехе, может быть, больше всего в наше время заинтересованы марксисты». В освоении «формального метода» «Леф» видит главную задачу современной науки о литературе и «единственную возможность для марксистского метода стать научным».

После дискуссии 1924 года формализм как теоретическое направление быстро стал изживать себя. Активные деятели формальной школы начинают сдавать одну позицию за другой.

---

[1] «Леф», 1923, № 1, с. 11.
[2] Там же, с. 214—215.
[3] «Печать и революция», 1923, кн. 7-я, с. 58—59.
[4] Б. Арватов. Социологическая поэтика. М., «Федерация», 1928, с. 10.

Уступки «социологическому взгляду» сочетаются с увлечениями биографизмом, литературным бытом. В марте 1927 года В. Шкловский выступил на публичном диспуте с докладом, сенсационно озаглавленным: «В защиту социологического метода». Основные его идеи были почти одновременно опубликованы на страницах «Нового Лефа». В корреспондентском отчете об этой дискуссии приведено любопытное суждение докладчика, смысл которого состоял в том, что «время не может ошибаться; что работа последних лет убедила его, что прежняя формула об автономном литературном ряде, развивающемся вне пересечений с бытовыми явлениями, что эта формула, бывшая всегда только рабочей гипотезой,— сейчас должна быть осложнена». Б. Томашевский на той же дискуссии заявил: «...в настоящее время формалисты идут на сближение с социологическим методом, считая, что он им необходим для объяснения жанров». Подобная же эволюция характерна была и для Б. Эйхенбаума, хотя она протекала у него своими особыми, более сложными путями.

Конечно, методологическая перестройка ни для кого из бывших формалистов не проходила безболезненно, движение вперед сопровождалось и колебаниями, и мучительными раздумьями, и срывами. Однако же не было ни малейших оснований сомневаться в органичности этого процесса и громадном его значении для последующих судеб советского литературоведения.

Минуло еще несколько лет, и была окончательно подведена черта под прошлым.

В начале 1930 года появилась статья Шкловского «Памятник научной ошибке», в которой уже без всяких околичностей подтверждалось: «Для меня формализм — пройденный путь». Эта статья демонстрировала не только полное крушение формализма, но и стремление его вчерашних сторонников стать на новые идейно-теоретические позиции. Время показало, что оно было искренним и плодотворным. Освободившись от груза старых концепций, Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский, В. Жирмунский создали впоследствии немало отличных работ, существенно обогативших нашу советскую литературную науку.

Заметим еще, что и в отдельных старых работах сторонников «формального метода» — наиболее одаренных и обладавших серьезными знаниями — можно

было найти содержательные и глубокие наблюдения в области поэтики, в изучении различных элементов художественной формы, писательского мастерства. В иных случаях их анализ художественного произведения отличался тонкостью и тщательностью филологического исследования. Именно потому некоторые старые работы В. Жирмунского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Б. Томашевского до сих пор не утратили своего научного значения и интереса для современного читателя. Особенно велика заслуга этих талантливых ученых в такой специальной области, как стиховедение. Хотя не следует забывать, что и эти исследования отражают известную односторонность взгляда на природу и специфику стиха, формальная структура которого анализировалась, за редким исключением, все-таки имманентно, вне связи с содержанием.

В целом же всей своей идейной, эстетической сущностью формализм противостоял новаторской революционной природе советского искусства. Недаром он подвергал остракизму его лучшие произведения, отвлекал писателей и критиков от важных проблем современности, порождал аполитизм, противостоял подлинно научному, социологическому изучению литературы.

Тем более примечательно, что в определенных кругах на Западе (особенно в США и ФРГ) все еще проявляют повышенный интерес к «формальному методу» и, в частности, к такой его разновидности, как ОПОЯЗ. Многие работы бывших опоязовцев переиздаются за океаном фототипией (такой способ печати объясняется, видимо, не только техническими соображениями, но и стремлением придать этим изданиям, так сказать, документально-источниковедческий характер) и рекомендуются в качестве чуть ли не высших достижений советской литературоведческой мысли.

Формализм на Западе выступает ныне под изрядно уже потрепанным флагом безыдейности искусства, «автономности» художественной формы, отчуждения искусства от действительности. Считая высшим достижением науки скрупулезный, эмпирический анализ деталей поэтики произведения, формализм призывает к отказу от широкого, обобщающего истолкования искусства. Известный ученый Макс Верли приводит во многом характерные для современной эстетической

мысли на Западе слова М. Хейдеггера — одного из теоретиков экзистенциализма: «В интересах самой поэзии толкование произведения должно стремиться к тому, чтобы сделать себя излишним» [1].

Нет ничего удивительного в том, что сторонники современных формалистических теорий в Западной Европе и Америке не устают превозносить старые опоязовские работы и проклинать их авторов за измену «истинной науке».

В небезызвестной книге американских структуралистов Ренэ Уэллека и Остина Уоррена «Теория литературы», широко разрекламированной в западной печати как едва ли не одной из самых серьезных и основательных произведений современной теоретико-литературной мысли, можно прочитать восторженные строки об «особенно блистательном (especially brilliant) движении руских формалистов».

Еще более откровенно апологетическая тенденция пронизывает книгу В. Эрлиха, специально посвященную русскому формализму. Автор этой книги характеризует формализм как «новый метод исследования». Вот почему Эрлих сокрушается по поводу «преждевременной» смерти русского формализма. Вообще гибель «формального метода» изображается на Западе не как результат его внутреннего кризиса, но как следствие вмешательства извне.

Два десятилетия назад Шкловский не без сарказма писал: «Меня на Западе упрекают в измене самому себе и принимают мое наследство... А я хочу изменяться, потому что не устал расти» [2]. И, как известно, эти строки из вступления к книге Шкловского вовсе не были только декларацией. Они подкреплялись реальным содержанием всей его книги — острой, талантливой, широкой, проникнутой исторической точкой зрения на художественное творчество и пониманием его связи с жизнью общества.

Узость и ограниченность былых формалистических теорий давно осознали сами их создатели. Попытки искусственно гальванизировать эти теории в литературоведении или лингвистике — не могут увенчаться плодотворными результатами.

---

[1] М. Верли. Общее литературоведение. Изд-во иностр. лит. М., 1957, с. 83.

[2] В. Шкловский. Художественная проза. Размышления и разборы. М., «Советский писатель», 1959, с. 8.

ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

После Октябрьской революции марксизм-ленинизм стал ведущей, господствующей идеологией нового строя, советского общества. И естественно, что это учение оказывало все более глубокое влияние на умы художественной интеллигенции и деятелей науки, ощущавших поэзию и великую притягательную силу революционных идей.

Октябрьская революция обострила интерес к ***социологическому*** осмыслению художественного творчества.

Социальная и историческая обусловленность литературного явления, выяснение его художественной специфики, а также исторических, социальных и национальных закономерностей в развитии литературы, дух конкретного историзма, народность и партийность художественного творчества — таковы наиболее существенные аспекты марксистского социологического историко-литературного анализа — метода, который стал интенсивно разрабатываться советским литературоведением.

Надо, однако, заметить, что конкретные научные результаты у ряда ученых, овладевавших этим методом, на первых порах далеко не всегда были достаточно убедительными. Сказывались различные обстоятельства: отсутствие традиций и опыта, неизученность многих историко-литературных проблем, что не давало реальной основы для веских теоретических обобщений. В иных работах ощущалось иногда и определенное влияние тех или иных концепций буржуазной, позитивистской социологии.

Словом, предстояла большая, трудная работа в поисках верных путей марксисткого социологического

исследования искусства. В этой связи важно было критически осмыслить и те социологические системы, которые, хотя и были далеки от марксизма, содержали в себе некоторые полезные идеи. В первые послереволюционные годы это была весьма актуальная задача.

Популярные в прошлом веке социологические концепции Ипполита Тэна, а также Эрнста Гроссе давно обнаружили уязвимость в коренных, исходных своих предпосылках. К концу XIX — началу XX века относится ряд попыток создания некой «синтетической» социологии, которая охватывала бы все многообразие общественной жизни. Но ни Дюркгейм, ни Тард, ни Вормс и никто другой из буржуазных социологов этой цели не достиг. Надо сказать, что упомянутые социологические системы возникли на Западе как определенная реакция на марксизм, а также в результате того, что буржуазная идеология почувствовала уязвимость метафизики. Некоторые представители буржуазной социологии, отвергая марксизм и диалектику, пытались воспринять отдельные «приемы» и фразеологию марксизма. Так возникла система Вильгельма Гаузенштейна. Его книги «Искусство и общество», «Опыт социологии изобразительного искусства», переведенные у нас в 20-е годы, оказали известное влияние на некоторых наших литературоведов. Луначарский видел в Гаузенштейне сложное, противоречивое, но по тем временам «значительное явление» западной эстетической мысли и называл его «вдумчивым и страдальческим наблюдателем жизни искусства».

В русском дореволюционном, так называемом академическом, литературоведении скрещивались различные методологические тенденции. В некоторых работах довольно отчетливо была выражена формалистическая направленность. И тем не менее наперекор формалистическим тенденциям в русском дореволюционном литературоведении можно проследить и первые проблески социологического понимания историко-литературных явлений. Здесь сказалось несомненное влияние трудов Плеханова по вопросам искусства, представлявших собой выдающееся достижение теоретической мысли. Работы Плеханова сыграли весьма значительную роль в пропаганде марксистской эстетики, в борьбе против идеалистического понимания художественного творчества, идеалистической эстетики в целом —

особенно кантианской ее разновидности. Развивая традиции русской революционной демократии, Плеханов существенно обогатил общую теории искусства. Хотя при этом в эстетической теории Плеханова было немало сложностей и противоречий, а порой и явных ошибок вульгарно-социологического характера, проявившихся особенно в последние годы его жизни.

Определенное влияние работ Плеханова испытал на себе Е. Соловьев-Андреевич. В известных своих книгах, вышедших в 900-х годах, — «Очерки из истории русской литературы XIX века» и «Опыт философии русской литературы» — он пытался создать целостную историко-литературную концепцию и исследовать литературный процесс с точки зрения «господствующей идеи» в обществе. Русская классическая литература, по концепции Соловьева-Андреевича, формировалась в соответствии с характерными особенностями социально-исторического процесса в России. А эти особенности состояли в том, что в условиях страшного деспотического гнета в стране постепенно происходило пробуждение индивидуального самосознания. Причем пробуждение личности явилось выражением не объективной закономерности исторического развития, а некого абстрактного поиска «правды-справедливости». В этом процессе, возникшем, по мнению Соловьева-Андреевича, под воздействием «роста жизни вообще» и особенно «под влиянием Запада», никак не отразились настроения закрепощенных масс крестьянства.

Нетрудно заметить, что историческая концепция Соловьева-Андреевича была идеалистической, несмотря на его стремления выказать себя вполне ортодоксальным марксистом. «Борьба за освобождение личности и личного начала» является, по убеждению Соловьева-Андреевича, основной движущей силой, господствующей идеей русской литературы. «Указать и определить главные моменты этого процесса, — писал он в предисловии к «Опыту философии русской литературы», — вот моя цель». Оказывается, эта «господствующая идея» была неизменной в русской литературе — от Радищева до Л. Толстого.

Узость и доктринерство социологии Соловьева-Андреевича становятся еще более очевидными, когда мы обращаемся к его собственно литературной концепции. Рассматривая художественную литературу в ряду дру-

гих форм общественного сознания — философии, политики, права, морали, он совершенно игнорирует ее эстетическую природу. Художественный уровень произведения литературы не имеет для Соловьева-Андреевича ни малейшего значения. В предисловии к своим «Очеркам из истории русской литературы XIX века» он писал: «Считая нашу литературу развитием все той же нравственно-освободительной идеи, я вообще воздерживался от эстетической оценки разбираемого» [1]. Для автора этой книги совершенно безразлично, идет ли речь о великом художнике или об авторе третьеразрядного очерка или статьи.

Соловьев-Андреевич видит в литературе не искусство, а лишь историю общественной мысли. Поэтому для него вовсе нет проблемы специфики художественной литературы, нет проблемы стиля, жанра и т. д. И не удивительно, что в его «Опыте философии русской литературы» не нашлось места для разговора о своеобразии искусства Пушкина, Лермонтова, Достоевского и Чехова. Совершенно не объяснено здесь творчество Гоголя, наконец, обойдена вся русская литература до Радищева, ибо, как полагает исследователь, лишь с конца XVIII века литература русская отделилась от государственной жизни и приобрела протестующий характер.

Социология Соловьева-Андреевича была путаной, эклектичной, и хотя заключала в себе некоторые положительные элементы, в целом не могла дать правильного понимания историко-литературного процесса. Как не могла ее дать и социология В. М. Шулятикова, содержавшая еще большую вульгаризацию марксизма.

Упрощенчество и абсолютное непонимание специфического характера искусства, как и своеобразия идеологических надстроек вообще,— вот общее между Шулятиковым и Соловьевым-Андреевичем.

Шулятиков выводил идеологию непосредственно из способа производства, из практической деятельности господствующего класса, его экономических интересов. Вот почему, по его мнению, все философские системы, скажем, капиталистической эпохи имеют своей главной целью оправдание капитализма. Великие мыслители

---

[1] Е. Соловьев (Андреевич). Очерки из истории русской литературы XIX века. Спб, 1903, с. XVI.

превращаются у Шулятикова в вульгарных прислужников эксплуататорских классов. Объясняя любое идеологическое явление как непосредственный результат факторов экономики, Шулятиков не понимал сложной, диалектической связи между бытием и сознанием, экономикой и идеологией, игнорировал относительно самостоятельный характер идеологической надстройки. Шулятиков признавал, что литература воспроизводит жизнь, но весь пафос его «эстетического» анализа сводится к поискам «социально-классового эквивалента» и отражения корыстных, материальных интересов того или иного класса.

В. Шулятиков вульгарно, механически привязывал идеологическую надстройку к материальной «подпочве». Мышление любой социальной группы оказывалось замкнутым и в конечном счете сводилось к осознанию ею только своего производственного положения и экономического интереса. Этот интерес Шулятиков считал основой и источником всех мотивов в искусстве. В любом произведении он усматривал отражение корыстных интересов автора. Таким образом, каждый художник может воссоздавать психологию лишь своей социальной среды. Попирая живой опыт истории мирового искусства, Шулятиков настаивал, что любая попытка художника раскрыть психологию человека иной среды безуспешна.

Методология Шулятикова, философской базой которой являлось сочетание вульгарного материализма и субъективного идеализма, была подвергнута резкой критике Плехановым и Лениным. В заметках на книгу Шулятикова «Оправдание капитализма в западноевропейской философии. От Декарта до Э. Маха» Ленин в 1908 году писал, что вся она — «пример безмерного опошления материализма» и «карикатура на материализм в истории». Тем не менее многие элементы шулятиковской методологии позднее, уже в советские годы, дали себя знать в сочинениях вульгарных социологов и, в частности, как мы увидим ниже, в работах профессора В. Ф. Переверзева.

Октябрьская революция обострила интерес к социологическому осмыслению художественного творчества. Искусство стало ближе к общественной жизни и как никогда раньше проникло общенародными стремлениями. Революция сделала искусство важнейшей об-

ластью идейной жизни страны. Никогда раньше не был так высок общественный авторитет художника. Никогда его творчество не было окружено такой всенародной любовью. Все это, естественно, поставило перед историко-литературной наукой и критикой совершенно новые задачи.

Революция, необычайно поднявшая культурный уровень масс, дала литературоведению аудиторию, о которой прежде немыслимо было и мечтать. Резко расширилась сфера общественного воздействия литературной науки. Это приумножило ее силы, но вместе с тем потребовало и большей политической ответственности и нахождения новых ракурсов исследования. Возникали новые темы, вопросы, проблемы. Например, одним из серьезных завоеваний нашего молодого литературоведения явилось исследование вопроса о влиянии народных освободительных движений на формирование личности и творчества художника.

После Октябрьской революции наше литературоведение было поставлено перед грандиозной задачей: на основе марксистско-ленинской методологии заново «прочитать» всю историю отечественной литературы. В чрезвычайно трудных условиях, вызванных обстановкой острой идейной борьбы, а также отсутствием опыта и достаточного количества марксистски подготовленных кадров, эта задача тем не менее планомерно осуществлялась.

Конкретное изучение историко-литературных проблем сопровождалось, а на первых порах даже оттеснялось интенсивной разработкой общеметодологических вопросов. Старая наука искала новых путей исследования. Она вооружалась новыми идеями и методами эстетического анализа. Наша наука, свидетельствовал в конце 20-х годов один из литературоведов, «живет преимущественно в атмосфере методологии» [1].

Идейная борьба в этой области была особенно острой. Она велась против различных проявлений буржуазной идеологии. Ее проводниками в литературоведении были формализм, фрейдизм, ее поддерживали сторонники биографического и компаративистского метода, культурно-исторической школы и т. д. В борьбе против

---

[1] У. Фохт. Методология литературоведения.— «Русский язык в советской школе», 1929, № 2, с. 3.

всех этих направлений и школ формируется молодая марксистско-ленинская наука о литературе.

Интересы этой науки сделали необходимым разработку социологического метода исследования художественной литературы. Социальная и историческая обусловленность литературного явления, выяснение его художественной специфики, а также исторических, социальных и национальных закономерностей в развитии литературы, дух конкретного историзма, народность и партийность художественного творчества — таковы некоторые наиболее существенные аспекты марксистского социологического анализа, который стал интенсивно разрабатываться советской историко-литературной наукой.

В первые годы после революции социологическое осмысление искусства носило нередко упрощенный, поверхностный характер. Изыскания иных наших социологов, сдобренные марксистской фразеологией, в сущности, мало чем отличались от сочинений, написанных в духе культурно-исторической школы. Это относится и к В. Келтуяле, и Н. Ефимову, и даже в большой мере — к П. Сакулину. Их социология была наивной и чрезвычайно далекой от марксизма.

Сторонники наивной социологии тщетно пытались сочетать своеобразно понимаемый ими марксизм с формализмом. Логика их рассуждений была такова: социологический метод имеет предметом своего исследования содержание искусства, а «формальный метод» — его форму; таким образом, оба метода хорошо дополняют друг друга. Наиболее подробно аргументировал эту позицию П. Н. Сакулин.

Человек больших знаний, крупный ученый, академик, Сакулин после Октябрьской революции обратился к решению общеметодологических проблем и пытался создать некую стройную концепцию историко-литературного процесса. Две его книги, вышедшие в 1925 году, — «Социологический метод в литературоведении» и «Синтетическое построение истории литературы» — явились знамением времени. Они свидетельствовали о том, сколь велики и искренни были стремления у определенной части старой академической интеллигенции идейно перестроиться и посвятить свое научное творчество служению Революции.

Однако далеко не всегда эти стремления были пло-

договоры. Основательный в конкретных историко-литературных исследованиях, Сакулин становился крайне абстрактным и догматичным в своих теоретических построениях. Методологическая концепция Сакулина основывалась на теории «двух рядов». Любое литературное произведение, полагал он, подлежит изучению в плане имманентном и каузальном: первый план обязательно предшествует второму. Поначалу исследователь рассматривает произведение как явление самодовлеющее и анализирует все элементы его художественной формы (композицию, жанр, ритм, язык и т. д.), опираясь при этом на психологию, эстетику, лингвистику и используя, подчеркивает Сакулин, все рычаги «формального метода».

На основе результатов, добытых имманентным путем, исследователь делает типологические обобщения, охватывающие группу писателей, жанров или целую литературную школу. Затем наступает черед для исследования генезиса произведения. Так завершается первый этап изучения. Генетическое изучение служит переходом ко второй стадии исследования, когда весь накопленный материал подвергается каузальному и историческому освещению. «Только теперь историк литературы, — по словам Сакулина, — получает право стать в позу социолога и выдвигать свои «почему», чтобы литературные факты включить в общий процесс социальной жизни данного периода, и чтобы вслед за этим определить их место во всем историческом движении».

Может показаться, что первая стадия имеет в виду изучение внутренних закономерностей литературного развития, а вторая — анализ литературы в ее зависимости от действительности. В этом случае концепция Сакулина имела бы определенный резон. Беда, однако, состояла в том, что обе стадии фактически оказывались изолированными одна от другой, и, стало быть, исчезала основа для исследования литературы в сложном единстве всех ее компонентов — идейных и художественных. Процесс исследования, таким образом, у Сакулина распадается на два обособленных, внутренне не связанных между собой акта: анализ стиля и анализ идеологии.

Теория «стадиального» изучения литературы, разумеется, имела мало общего с марксизмом и представля-

ла собой эклектическую смесь наивной социологии с формализмом. Сакулин сознательно отстаивал эту смесь, называя ее «разумным эклектизмом», и полагал, что таковой может стать «этапом к синтезу».

Свою теорию Сакулин пытался осуществить в «синтетическом построении» истории отечественной литературы. В 1928 и 1929 годах вышел его «социолого-синтетический обзор литературных стилей» под общим названием «Русская литература». Это была попытка дать широкую концептуальную историю русского литературного процесса с древнейших времен. И вот здесь, в практическом применении, теория Сакулина и обнаружила нагляднее всего свою уязвимость. Он предложил устанавливать периодизацию истории литературы, учитывая лишь собственно литературную сторону, исходя не из внешнего, общего, а из внутреннего, «автономного» принципа.

В основе сакулинской периодизации лежит чрезвычайно важная мысль, заключающаяся в отрицании прямолинейных связей литературы с социально-историческими событиями. Сакулин понимал, что периодизация историко-литературного процесса должна обязательно учитывать внутренние его закономерности, не игнорируя при этом, разумеется, закономерностей более общих, социально-исторических, и их воздействия на развитие литературы. Но тут-то и обнаруживалась непоследовательность ученого.

Сакулин не отрицал классовой борьбы. Но в отношениях между классами, по его мнению, происходит не только борьба, но и постоянное взаимодействие, в результате которого жизнь «отливается в единый культурный процесс». Исходной предпосылкой периодизации и является мысль о существовании некого единого «культурного стиля эпохи в целом». Автор различает три большие культурные эпохи. Первая — литературная старина (под знаком византийской культуры). Вторая — новая литература (с половины XVII до 40-х годов XIX века). Третья, которая, в свою очередь, делится на два периода: а) 40—90-х годов XIX века и б) с 90-х годов «и продолжается в наши дни».

Нетрудно заметить, что периодизация Сакулина строится вне учета социальных закономерностей эпохи, она лишена объективных научных критериев и основана на произвольном толковании историко-литератур-

ного процесса. Представляется также весьма странным намерение ученого объединить общими формулами столь явно разнородные явления, как, скажем, Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, с одной стороны, и реализм Пушкина и Гоголя — с другой.

Необходимо вместе с тем подчеркнуть, что сказанным отнюдь не исчерпывается значение деятельности Сакулина. Не лседует забывать, что его имя по праву стоит у истоков советского литературоведения. Выдающийся историк литературы, он внес в развитие нашей отечественной науки о литературе немало ценного. Сложившись как ученый под влиянием научных традиций старого академического литературоведения, Сакулин по живой эстафете передал советской литературной науке многое из этих традиций и вместе с другими крупными учеными первого советского десятилетия заложил основы будущих ее серьезных успехов.

Как уже отмечалось, предметом острых теоретических дискуссий в первые годы после революции явилась проблема художественной формы. В 20-х годах монополистами в разработке этой проблемы объявили себя формалисты, решавшие ее односторонне и в целом неверно. Крайне уязвимым было обращение с художественной формой и у «социологов». Игнорируя специфику искусства, они твердили о необходимости «революционизировать» форму. Такого рода идеи активно пропагандировались, например, отдельными деятелями Пролеткульта, полагавшими, что старое искусство и по содержанию и по форме уже отжило свой век и не может больше служить современности.

Деятели Пролеткульта отрывали пролетарскую культуру от прогрессивной, великой культуры, созданной человечеством за всю многовековую историю.

Эти взгляды теоретически обосновывались А. Богдановым, для которого проблема классического наследия была важным элементом его общей концепции «пролетарской культуры». Он писал, что пролетариат относится к художественному наследию как верующий человек к чужой религии: он изучает ее, но должен смотреть в оба, чтобы не подвергать себя опасности «совратиться в нее, или усвоить из нее что-нибудь еретическое с точки зрения его собственной веры» [1]. Куль-

[1] А. Богданов. Искусство и рабочий класс. М., изд. журнала «Пролетарская культура», 1918, с. 31.

тура прошлого — это «культура враждебного стана», которая, таким образом, несет в себе потенциальную угрозу духовной агрессии. Богданов пытался применить к проблеме классического наследия свою «организационную науку». Художественный опыт классиков, с его точки зрения, есть не что иное, как «культурно-организационный опыт», а художественная идея, скажем, «Гамлета» — «это постановка и решение организационной задачи о человеческой душе». Концепция Богданова, в которой причудливо сочетается вульгарный социологизм с субъективным идеализмом, была теоретическим источником вульгарно-социологических ошибок Пролеткульта.

В известном своем стихотворении «Мы» В. Кириллов без всяких обиняков провозглашал:

Мы во власти мятежного, страстного хмеля;
Пусть кричат нам: «Вы палачи красоты»,—
Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

Другой деятель Пролеткульта столь же решительно призывал покончить с искусством Малого и Художественного театров, которые, по его словам, в конечном счете будут выброшены «рабочим классом в мусорную корзину истории» [1]. Старое искусство сыграло уже свою роль и мало чем может обогатить пролетариат. Даже Шекспир и Лев Толстой, по словам видного теоретика Пролеткульта, бывшего слушателя школы на Капри Ф. Калинина, — «уже пройденные ступени», «памятники старины», которым как можно скорее должно быть уготовано место в музее. П. Бессалько требовал «преодолеть» Толстого и Достоевского «посредством своей пролетарской культуры», ибо она обязана «отвергать то, что буржуазия устанавливает» [2]. Новый мир не связан никакой преемственностью с прошлым. «В наследие от старого мира, — писал Ф. Радванский, — достаются нам одни лишь развалины да гнилая труха. Приходится все строить заново» [3].

Впрочем, не все деятели Пролеткульта разделяли подобные идеи. В печати и на собраниях раздавались

---

[1] «Горн», 1922, № 1, с. 109.

[2] П. Бессалько и Ф. Калинин. Проблемы пролетарской культуры. П., «Антей», 1919, с. 6, 8.

[3] «Горн», 1919, № 2—3, с. 38.

голоса (например, Н. Полетаева, А. Маширова-Самобытника и др.), более трезво оценивавшие культуру прошлых эпох и настаивавшие на необходимости бережного отношения к ней и критического ее усвоения. На страницах пролеткультовских журналов иной раз появлялись статьи, призывавшие внимательно изучать «громадное наследство, которое нам оставило прошлое». Но все-таки не эти статьи выражали преобладающую тенденцию в Пролеткульте.

Партия, как известно, решительно осудила ошибочные идеи Пролеткульта, в частности его сектантскую, нигилистическую позицию в отношении классического наследства. Во многих своих работах Ленин теоретически обосновал необходимость для пролетариата использовать в интересах строительства социализма лучшие достижения культуры прошлого, необходимость критического ее освоения и дальнейшего ее творческого развития.

В Программе партии, принятой в марте 1919 года, на VIII съезде, специально отмечалось: «...необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров». Эта мысль проходит красной нитью через многие важнейшие партийные документы, выражая одно из главных направлений политики Коммунистической партии в области культуры и искусства.

Великую пролетарскую революцию большинство деятелей Пролеткульта воспринимало как всеобщее ниспровержение устоев — не только в области политической, государственной, но и во всех областях культуры, искусства. В программной статье «О тенденциях пролетарской культуры». А. Гастев писал: «С пролетарским искусством мы должны связать ошеломляющую революцию художественных приемов»[1]. Гастев призывал обрушить «ошеломляющую революцию» и на область стиля, который, по его мнению, безнадежно устарел и нуждается в радикальных преобразованиях — причем гораздо более далеко идущих, чем это представлялось даже футуристам. «Слово, взятое в его

---

[1] Сб. «Литературные манифесты». М., «Федерация», 1929, с. 135.

бытовом выражении,— читаем мы в той же статье,— уже явно недостаточно для рабоче-производственных целей пролетариата».

Несомненны теоретические связи подобных взглядов с «новым учением» о языке, созданным Н. Я. Марром.

Крупнейший ученый, сочетавший огромные знания в самых различных областях лингвистики, исторической науки и способность к глубоким теоретическим, философским обобщениям, Марр внес большой вклад в языкознание. Но в его теоретических построениях было немало и субъективистских ошибок. Некоторые стороны учения Н. Марра были подвергнуты в свое время справедливой критике, хотя при этом совершенно безосновательно перечеркивалась вся научная деятельность этого выдающегося лингвиста и историка материальной культуры.

Ошибки Марра носили прежде всего философский характер. Рассматривая язык как идеологическую надстройку, Марр полагал, что вслед за сокрушением в 1917 году старого социально-экономического базиса свершится языковая революция, в результате которой некий новый язык придет на смену ныне бытующему, устаревшему, уже непригодному выразить великие социальные преобразования, осуществленные Октябрем.

Основываясь на предпосылке, что язык — явление классовое, Марр отстаивал необходимость коренной, «революционной» ломки существующего языка, решительной замены одних языковых норм другими.

Эта неверная теория служила на протяжении многих лет подспорьем для вульгарного социологизма в нашей критике и литературоведении.

Достаточно вспомнить, например, как темпераментно расправлялся с языком Пушкина Г. Винокур, активно защищавший в 20-х годах позиции «Лефа». Впоследствии он отказался от своих ошибочных взглядов и написал ряд серьезных, талантливых работ в области лингвистики. Язык Пушкина, по убеждению молодого Г. Винокура, вовсе не был общенациональным языком; то был язык, который Пушкин якобы лишь имел в виду дать «тому классу, к которому он сам принадлежал». Само собой разумеется, что этот сословный язык должен быть, по мнению футуристов, уничтожен и заменен новым.

Ратуя за специфику искусства, теоретики «Лефа» и «форсоцы» порой довольно откровенно ее попирали, совершенно игнорируя в своих сочинениях природу, своеобразие художественного творчества. Так, Арватов в программной статье «О формально-социологическом методе» говорил, что рифма не что иное, как «неизбежное порождение товарного хозяйства в литературе... явление буржуазного поэтического труда, индивидуализировавшего и специализировавшего поэзию»[1]. Ярким примером такого же рода может служить статья Б. Арватова о Валерии Брюсове, броско озаглавленная «Контр-революция формы»[2].

Начав свой литературный путь декадентом, став вскоре вождем символизма, Брюсов затем проделал очень сложную идейную эволюцию: он искренне принял Октябрь, вступил в большевистскую партию и поставил свое перо на службу народу. Брюсов стал активным деятелем советской культуры, советским поэтом, прославляющим в своих стихах великие свершения Революции, Коммунистической партии, Ленина. Вместе с тем в художественной форме, в стиле новых стихов Брюсова нетрудно было заметить и родимые пятна старой символистской поэтики.

В результате «социологического» анализа Арватов пришел к выводу, что вся поэтика Брюсова носит «феодально-буржуазный» характер. Хотя некоторые частные моменты этого анализа довольно резонны, в целом же он сейчас воспринимается едва ли не как пародия. Брюсов вошел в советскую поэзию с грузом старых поэтических навыков и приемов, новое содержание его творчества действительно порой вступало в противоречие с традиционной формой. Но вся эта проблема была более сложной и требовала гораздо более тонкого и проницательного анализа, чем на то были способны «форсоцы».

Методология формалистов и вульгарных социологов была, казалось, полярной, но во многом — и сходной. Их объединяло непонимание сложной диалектической связи между искусством и действительностью, содержанием искусства и его формой. Их связывало также ошибочное представление о специфической природе искус-

[1] «Печать и революция», 1927, кн. 3-я, с. 57.
[2] «Леф», 1923, № 1, с. 215—230.

ства, его роли в жизни общества, путях его исторического развития.

* * *

Марксистский социологический метод завоевывал все больше сторонников в критике и литературоведении. Было ясно, что верное применение этого метода создает предпосылки для подлинно научного исследования произведения искусства. В 1924 году в недрах Российского института истории искусств был создан специальный «Комитет социологического изучения искусства», деятельность которого, впрочем, не оставила после себя сколько-нибудь заметного следа.

В 20-е годы марксизм властно входил в сознание научной интеллигенции. Прогрессивно настроенные ученые искренне и честно перестраивались в своих методологических позициях.

Многие критики и литературоведы стремились применить марксизм-ленинизм к изучению проблем литературного наследия. Можно здесь упомянуть В. Фриче, П. Лебедева-Полянского, П. Когана, В. Переверзева. Все они начинали свою научную деятельность еще до Октябрьской революции, и каждый по-своему пытался противостоять мутному потоку декадентства в литературе, а также различным проявлениям буржуазной идеологии в литературной науке. Задолго до революции В. Фриче и Переверзев увлеклись идеями марксизма и пытались отразить его методологию в своих литературоведческих работах. Особо следует отметить заслуги Лебедева-Полянского, активно пропагандировавшего идеи Ленина в науке о литературе. В книгах и статьях названных исследователей содержалась основательная критика различных идеологических, антимарксистских концепций в области искусствознания и литературоведения, и в этом отношении их работы сыграли известную положительную роль. Гораздо менее плодотворными были позитивные концепции этих ученых, носившие в большинстве случаев вульгарно-социологический характер.

Каковы же истоки вульгарного социологизма? Почему он в определенный период развития России, а позднее — и советского общества захватил широкий круг литературоведов и критиков, причём нередко

очень талантливых, образованных, наделенных тонким художественным чутьем?

Было бы, разумеется, неправильно искать объяснение этого явления только в личных свойствах тех или иных ученых, в уязвимости их идейной позиции, в несовершенстве их научной методологии. Перед нами явление, имевшее более общие корни и возникшее в определенных исторических условиях.

Надо иметь в виду, что Россия выстрадала не только марксизм, но и методологию марксистско-ленинского анализа искусства. Это был длинный и трудный путь, который нельзя представлять себе как прямую восходящую линию.

Марксизм на литературоведческой ниве пробивал себе дорогу в очень трудной борьбе против различных идеалистических течений в эстетике и литературоведении, против декадентства, буржуазной социологии, в частности — культурно-исторической школы. Вульгарный социологизм представлял собой реакцию на крайний субъективизм буржуазной критики и литературоведения, отвергавших не только классовый взгляд на искусство, но порой и какой бы то ни было общественный смысл художественного творчества, его зависимость от социальной действительности. Одна крайность порождала другую. В пылу сложной, изобилующей драматическими коллизиями борьбы сторонники марксизма, не имевшие еще теоретического опыта, идейной закалки, допускали поверхностное, примитивное, догматическое толкование тех или иных положений марксистско-ленинской теории. То была своеобразная «детская болезнь «левизны», постепенно усугублявшаяся и принесшая серьезный вред развитию нашей культуры. Вульгарный социологизм возник под флагом марксизма, и именно потому его влияние захватило столь широкий круг исследователей.

После идейного поражения формализма видную роль в литературоведении второй половины 20-х годов стал играть профессор Переверзев. Талантливый педагог и исследователь, он оказал значительное влияние на определенную часть студенческой и научной молодежи, на вузовское и школьное преподавание. Его работы о творчестве Гоголя, Достоевского, Гончарова и других явлениях русской литературы XIX века, а также и современной литературы приобрели довольно

широкую популярность, иные из них несколько раз переиздавались, например книги о Достоевском и Гоголе. Эти работы отличались не только своими литературными достоинствами, но и боевым, полемическим темпераментом, убедительными разоблачениями различных декадентских, идеалистических теорий, стройностью и последовательностью собственной историко-литературной концепции. В его книгах о Гоголе и Достоевском содержалось немало тонких и глубоких наблюдений, помогавших верно уяснить различные стороны творчества этих великих писателей. Еще одна особенность профессора Переверзева, привлекавшая к нему известный круг почитателей, состояла в том, что интерес к конкретному литературоведческому анализу совмещался в его работах с постановкой общих, методологических проблем историко-литературной науки.

В конце 20-х годов сложилась переверзевская школа, вскоре объявившая себя единственной носительницей марксистских взглядов в современном литературоведении. В 1928 году Переверзев вместе с группой своих учеников (И. Беспаловым, А. Зониным, В. Совсуном и др.) выпустили сборник «Литературоведение», носивший программный характер. Сборник открывался предисловием Переверзева, в котором сообщалось, что участники этой книги объединены «интересом к социологическому изучению поэзии», что они «разделяют одну общую систему теоретических взглядов», «связаны к тому же одной научно-исследовательской установкой» и что они отличаются друг от друга лишь «оттенками своей методики». Основой сборника послужили доклады, прочитанные в течение 1927 года сотрудниками литературной комиссии при социологическом отделении Государственной академии художественных наук (ГАХН).

В январе 1928 года на московской конференции преподавателей-словесников профессор Переверзев прочитал теоретический доклад, в котором изложил основные идеи своей концепции.

Ярко и убедительно Переверзев выступал против формализма, против эклектических попыток совместить «формальный метод» с марксизмом в литературоведении или приспособить формализм к марксизму. Переверзев отстаивал справедливую мысль о том, что социологический анализ должен вторгаться в область не

только содержания, но и формы. В своих работах он пытался создать стройную систему взглядов, которая помогла бы осмыслить литературное произведение как целостное явление. «Литературой, как и всякой стихией,— говорил он,— нужно овладеть, чтобы не быть в порабощении у нее» [1].

Существенным элементом переверзевской концепции была проблема специфики художественной литературы. По мнению Переверзева, ни одна из предшествующих историко-литературных или теоретических школ этой проблемы не решила. А не решив ее, невозможно идти дальше.

В чем же она, эта специфика? Литература не является системой идей или мыслей и вообще логической системой; она представляет собой лишь систему образов. «В этом — специфика литературного факта, обязывающая нас к тому, чтобы изучать и делать объектом своего изучения именно образ». Вот почему, полагает Переверзев, вовсе не дело историка литературы рассуждать о философии или философских течениях эпохи, ибо все это лежит за пределами литературоведения. «Основным структурным элементом художественного произведения,— говорит он в другом месте,— является образ. Ткань романа складывается из сцепления живых образов. Задача литературного анализа заключается в том, чтобы понять природу образов и закон их сцепления». Стало быть, единственным предметом изучения литературной науки является только сфера образного творчества.

Нетрудно заметить, что Переверзев допускал здесь совершенно неправомерное противопоставление логического и художественного мышления. Это в конечном счете приводило к полному обособлению литературы от других видов идеологии, например политики, и отрицанию самой возможности ее активного воздействия на литературный процесс.

Важному положению марксизма-ленинизма о том, что различные виды общественного сознания находятся в постоянном взаимодействии и взаимосвязи, Переверзев противопоставлял свою теорию «параллельных рядов». «Живопись ничего не может создать в образной системе литературы; политическая жизнь

[1] «Родной язык и литература в трудовой школе», 1928, № 1, с. 81.

ничего не может создать в образной системе литературы; и обратно: литература ничего не может создать в политической системе или в живописи. Тут ничего не создается, взаимодействие есть только параллельный ряд. Здесь есть сосуществование, но здесь нет причинной связи». Таким образом, литературный процесс оказывался совершенно изолированным не только от других видов искусств, но и от идеологической жизни общества. Тем самым и литературная наука отрешалась от политических задач современности, от литературной политики пролетариата. Переверзев тут неожиданно смыкается с формализмом.

В конкретном применении к истории литературы этот тезис звучал так: скажем, восстание декабристов и политическая лирика Пушкина никак не были взаимосвязаны, хотя они питались общими корнями. Этот пример принадлежит самому Переверзеву. И он достаточно ясно свидетельствует о том, сколь неузнаваемой стала бы история литературы, если бы ее исследование основывалось на переверзевской концепции. По существу, она вела к отрицанию общественной роли литературы, ее познавательной и преобразующей роли.

Главное, что занимает Переверзева в литературном произведении,— художественный образ, система образов. И вот здесь-то с наибольшей отчетливостью обнаруживается вульгарно-материалистическая методология Переверзева. Отрицая активную, действенную роль идеологии в классовой борьбе, он выдвинул положение об «абсолютной детерминированности» художественного образа: «Закономерность образной системы определяется закономерностями производственного процесса». Ничто не в состоянии изменить закономерности системы художественных образов, кроме единственного фактора — производственного процесса.

Эта идея занимала центральное место в концепции Переверзева. Все многообразие социальной жизни он сводил к процессу производства. Человек, «начиная от конечностей и мускулов до самых высоких замыслов своей мысли», есть продукт социального бытия, продукт производственного процесса. Социальное бытие здесь оказывается тождественным производственному процессу. «Социальная детерминированность сводится к экономической необходимости. Социальная детерминированность в марксистском миропонимании вся лежит в про-

цессе производства, и нигде больше». Нетрудно заметить, что объяснение социального процесса носит здесь крайне упрощенный, вульгарно-экономический характер. Переверзев механически выводит комплекс идеологических явлений непосредственно из «производственного процесса», не учитывая всей сложности взаимосвязей между базисом и идеологией.

В таком же духе Переверзев толкует природу художественного образа. «Только... в системе производства, — писал он, — лежит разгадка закономерности системы художественных образов». Перед нами характерный образчик, так сказать, «производственного» фатализма, разумеется, ни в малейшей мере не способствовавшего уяснению специфической природы искусства. Пытаясь построить материалистическую теорию литературного процесса, Переверзев в действительности оказывается на уже знакомой нам позиции Шулятикова.

В свое время еще Плеханову приходилось вести борьбу с различными проявлениями вульгарного экономического материализма, например в работах Н. Рожкова, В. Фриче, пытавшихся, так же как и Шулятиков, устанавливать непосредственную зависимость идеологии от экономики. Вспомним знаменитую работу Плеханова «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии», многие положения которой стали классическими в марксистской эстетике.

Здесь развивается мысль о том, что связь искусства с материальным производством у первобытных народов выражена гораздо более непосредственно, чем это бывает на более поздних этапах общественного развития. В условиях классового общества между искусством и экономикой образуются некоторые промежуточные, опосредствующие явления, но при этом причинная связь между бытием и сознанием, экономикой и искусством вовсе не исчезает потому, что разделение общества на классы само по себе обусловливается экономическим его развитием. А что касается общественной роли искусства, то оно в классовом обществе не только не ослабляется, но, напротив, намного возрастает.

Плеханов хорошо понимал диалектику сложных взаимосвязей между экономикой и искусством. «По-

пробуйте,— писал он,— дать *непосредственное экономическое* объяснение факту появления школы Давида во французской живописи XVIII века: у вас ровно ничего не выйдет, кроме смешного и скучного вздора; но попробуйте взглянуть на эту школу, как на идеологическое отражение классовой борьбы во французском обществе накануне Великой Революции, и дело сейчас же примет совершенно другой оборот...»[1] Эти строки словно бы точно нацелены против переверзевской концепции.

Переверзев полагал, что в художественном произведении надо искать не идею, а лишь бытие того класса, выразителем которого является автор: «В основании художественного произведения лежит не идея, а бытие, стало быть, литературоведческое исследование и должно обнаружить не идею, а бытие, лежащее в основании поэтического явления»[2]. Разрывая единство субъективного и объективного начала в искусстве, Переверзев не признавал, что идея представляет собой отражение бытия.

Итак, для историка литературы не имеет ни малейшего значения анализ «движения идей» исторической эпохи, даже идей самого автора. «Я не собираюсь искать в произведениях Достоевского его миросозерцания, его политических или религиозных взглядов, — писал в своей книге Переверзев, — потому что искать всего этого у художника это — все равно, что от пирожника требовать сапогов. Художник творит жизнь, а не системы, он не рассуждает и аргументирует, а живет... Художник создает живые лица, характеры, а не систему идей, и анализ художественного произведения должен быть анализом живых образов, а не поисками взглядов и идей».

Переверзевская методология, в сущности, отвергала роль мировоззрения в художественном творчестве. Идея, по мнению Переверзева, — инородное тело в искусстве. Поэтому историк литературы вовсе не должен размышлять над тем, какую идею хотел писатель положить в основу своего произведения, как не должен он рассматривать направления идей в современной писателю публицистике и общественной мысли, равно как и заниматься-

---

[1] Г. В. Плеханов. Соч., т. XVIII. М.-Л., 1925, с. 225.
[2] Сб. «Литературоведение». М., Изд-во ГАХН, 1928, с. 11.

ся изучением социальной функции художественного произведения, то есть тем, как оно влияет на действительность. Все это лежит за пределами науки о литературе. Такая постановка вопроса, естественно, вела к освобождению литературы от идеологии, к превращению ее в некую «игру». К этому выводу и приходил Переверзев. Он говорил, что в публицистике Достоевского можно найти отражение взглядов писателя, его идей, ибо здесь он выступает как мыслитель. А вот в художественных своих произведениях он не мыслит, а «играет». В произведении искусства только и создается «игра в жизнь» [1].

Разумеется, «игру» здесь следует понимать не как пустопорожнее занятие, а в значении, близком к тому, которое обосновывал Плеханов, критикуя Карла Бюхера. Он считал, что «игра» есть порождение труда и непосредственно отражает в себе характерные черты трудовой жизнедеятельности человека. Стало быть, если художественное произведение не что иное, как «игра в жизнь», то это надо понимать в том смысле, что искусство способно дать лишь непосредственное, подобно игре, воспроизведение действительности.

И хотя Переверзев говорил, что социальный смысл этой игры — «подготовка, воспитание для жизненной борьбы», тем не менее теория «игры» отражала представление, что художественное творчество не может быть активным познанием действительности и орудием воздействия на нее.

Переверзевская концепция противостояла пониманию художественного творчества как объективного изображения действительности. С точки зрения Переверзева, совершенно безразлично, как в произведении отразились реальные процессы жизни. Забота художника об этом представляется ему «наивным реализмом». Самое существенное в произведении — изображение бытия того класса, выразителем которого выступает автор. И вот здесь мы подходим еще к одному важному положению в переверзевской концепции.

Ви́дение художника по Переверзеву, имеет свои границы, обусловленные бытием его класса. Поскольку любой писатель может выразить социальное бытие только своего класса, он способен создавать лишь одну

[1] «Литература и марксизм», 1929, кн. 2-я, с. 5.

и ту же систему образов; иными словами, он обречен вращаться в одном «заколдованном кругу образов», за пределы которого ему не дано вырваться. Субъективная воля писателя в данном случае парализуется той подсознательной стихией, которая есть не что иное, как «голос класса, звучащий в индивидууме, от которого никуда нельзя уйти»[1]. Этот классовый фатализм мешает писателю проникнуть в психологию человека иного социального происхождения, чем он сам, ибо «образы представляют собой инобытие того социального характера, каким является сам художник...»[2]. В тех же случаях, когда в произведении изображается представитель другого класса, то это лишь легкий маскарад, сцена с переодеванием, которая никого не может ввести в заблуждение.

Методология и методика анализа Переверзева всего нагляднее, пожалуй, раскрываются в его статье «Социальный генезис обломовщины».

Когда-то Добролюбов дал принципиальный анализ социального смысла обломовщины, вскрыв ее крепостнические истоки и показав, что она является выражением глубокого кризиса феодально-помещичьего строя России. Вся статья Переверзева внутренне полемична и направлена против добролюбовской концепции. Для Переверзева Обломов — вовсе не крепостник, помещик, а буржуа и воплощение некоего абстрактного патриархализма: «Обломов — буржуа, споткнувшийся в процессе европеизации и повернувший оглобли назад к патриархальному»[3]. Обломов, рассуждает далее автор статьи, не поехал в деревню не потому, что был ленив, а потому, что никакой, собственно, деревни у него не было и ехать ему было некуда. Деревня Обломова — это миф, созданный Гончаровым для объяснения абсолютной лени своего героя. Обломовщина — порождение кризиса не русского барства, а русского патриархализма.

Конкретно-исторический анализ подменяется, как видим, тощими абстракциями и схемами, никак не помогающими понять ни социальную правду историко-ли-

---

[1] «Печать и революция», 1929, кн. 1-я, с. 63.

[2] Сб. «Против механистического литературоведения». М., Изд-во Коммунистической академии, 1930, с. 57.

[3] «Печать и революция», 1925, кн. 2-я, с. 62.

тературного явления, ни его художественное своеобразие.

Ленин указывал, что «сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»[1]. Для Переверзева характерно отрицание активности общественного сознания. Преувеличение роли стихийного, подсознательного начала логически приводило Переверзева к ошибочным представлениям не только о классическом наследии, но и о современной советской литературе. Пролетарская поэзия — это, для Переверзева, отражение пролетарской стихии, которую не почерпнешь «в рациональных формулах пролетарской идеологии», ее можно ощутить лишь в «глубоких подсознательных родниках пролетарской психологии». Там же, где царит сознательная тенденция, рождается не произведение искусства, а голая публицистика.

Все эти теоретические построения мешали внедрению партийной идеологии в искусство и вели к отрицанию художественного творчества как орудия воздействия на действительность. Ошибочный, вульгарно-социологический характер концепции Переверзева становился серьезным препятствием к правильному решению проблемы классического наследия и современной литературы.

В конце 20-х годов развитие советского общества вступило в новую фазу. Началось наступление социализма по всему фронту. Первые пятилетки, индустриализация, массовое колхозное строительство, ликвидация остатков эксплуататорских классов в городе и деревне — эти сложные процессы сопровождались обострением идеологической борьбы. В упорных боях партия отстаивала ленинизм. Очень напряженной была идейная борьба в философии, в исторической науке, в литературоведении.

Осенью 1929 года концепция Переверзева подверглась критике на пленуме правления РАППа. Эта критика хотя и сопровождалась характерными для тех времен крепкими выражениями, однако была недостаточно последовательной и сама содержала в себе серьезные ошибки.

В ноябре 1929 — январе 1930 года секция литературы, искусства и языка Коммунистической академии про-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 194.

вела широкую дискуссию о концепции Переверзева и его школе, сыгравшую важную роль в борьбе за марксизм в литературной критике и науке о литературе.

Дискуссия открылась докладом С. Щукина «Плеханов и Переверзев» и завершилась резолюцией президиума Комакадемии о литературоведческой концепции Переверзева. В этом документе был вскрыт вульгарно-социологический характер его методологии, обнажены ее идейные корни.

4 декабря 1929 года на страницах «Правды» была опубликована редакционная статья «За консолидацию коммунистических сил пролетарской литературы», содержавшая острую партийную оценку переверзевской школы и того вреда, который она приносит развитию современной литературы и литературной науки. «Правда» призывала к «максимальному сплочению всех коммунистических сил в области художественной литературы, как творчески работающих, так и критиков-коммунистов». Причем отмечалось, что это сплочение может быть осуществлено не на эклектическом соединении разноречивых положений, отстаиваемых на литературном фронте различными группами коммунистов, но «должно базироваться на проведении марксистско-ленинской линии в основных вопросах теории искусства, литературоведения и практической литературной политики, увязывая последнюю с очередными задачами в области социалистического строительства...».

Глубокая партийная критика переверзевской школы имела большое теоретическое и практическое значение для развития литературоведения.



„АХИЛЛЕСОВА ПЯТА" ВУЛЬГАРНОГО СОЦИОЛОГИЗМА

Развитие советского литературоведения шло сложными путями. Продолжалась огромная созидательная работа, связанная с изданием критически выверенных текстов классиков и их научным комментированием. Все более широкие круги читателей приобщались к великим завоеваниям художественной культуры. Непрерывно совершенствовалось и теоретическое ее исследование. Выходило все больше книг, посвященных самым различным проблемам классического наследия. Несмотря на все трудности, порой даже препоны, передовая марксистская мысль настойчиво пробивала себе дорогу в литературоведении. Она вызревала в полемике со школой Переверзева, мужала в разнообразных теоретических дискуссиях. Никогда так горячо и страстно не спорили, как в те годы.

Правда, в этих спорах далеко не сразу рождалась истина. Дискуссия с профессором Переверзевым имела, как уже отмечалось, несомненно положительное значение. Но в этой дискуссии были немалые издержки — ввиду того, что она велась под лозунгом «за плехановскую ортодоксию». Именно он определил пафос основного доклада С. Щукина, объявившего Плеханова родоначальником и абсолютно непогрешимым авторитетом марксистской социологии в искусствознании. Подобную точку зрения, как известно, горячо отстаивало руководство РАППа, ее разделяли и многие деятели литературной науки. Выступая в дискуссии на московской конференции словесников против концепции Переверзева, И. Кубиков, например, заявил: «С моей точки зрения, только тот критик и историк близок к марксиз-

му, который не отходит от точки зрения Плеханова»[1].

Лозунг «За плехановскую ортодоксию» был ошибочным. Отмечая выдающиеся заслуги Плеханова в развитии марксистской эстетики, критики и литературоведения, не дóлжно забывать и того, что в плехановской методологии были слабые стороны и некритическое ее использование могло привести и действительно приводило к серьезным просчетам в научном исследовании. В социологии Плеханова диалектический метод проявлялся непоследовательно. Отсюда прямолинейные, лобовые схемы, которыми порой грешили плехановские работы. Вспомним, например, как Плеханов метафизически противопоставлял Толстого-художника — Толстому-мыслителю, или его попытку объяснить пессимизм Лермонтова падением хлебных цен в 30-х годах XIX века, или его рассуждения о «Евгении Онегине», будто бы «рабочий человек просто не поймет внутреннего содержания этого романа»[2], или его неверные оценки некоторых существенных сторон идейной, духовной эволюции Белинского,— достаточно всего этого, чтобы ясно представить себе, сколь несостоятельны были попытки строить научную социологию искусства, опираясь на лозунг «За плехановскую ортодоксию».

В этом отношении особенно примечательны работы одного из ближайших учеников Плеханова — В. М. Фриче, которого нередко называли «основоположником марксистского литературоведения в России». Широко образованный ученый, автор многочисленных работ, посвященных самым различным явлениям зарубежной и отечественной литературы, а также некоторым смежным областям искусства, Фриче оставил известный след в истории советского литературоведения. Он создал свою научную школу, из которой вышло немало талантливых критиков и историков литературы. О некоторых его работах весьма лестно отзывался Луначарский. Но при всех несомненных заслугах Фриче нельзя не сказать о коренных недостатках его научной методологии. Развив и усугубив наиболее уязвимые, слабые стороны плехановской методологии, Фриче оказался одним из самых

[1] «Родной язык и литература в трудовой школе», 1928, № 1, с. 95.

[2] Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., Гослитиздат, 1948, с. 484.

последовательных приверженцев вульгарного социологизма.

Характерная особенность вульгарной социологии состояла в отрицании внутренних закономерностей развития искусства и литературы.

Фриче был убежденным поборником этой идеи. Искусство, по его представлениям, в своем историческом развитии автоматически следует за теми процессами, которые происходят в социально-экономической жизни. «Производство художественных произведений, — писал он, — подчинено тем же законам, как и производство материальных ценностей»[1]. Смена художественных направлений и стилей также не может иметь никаких объяснений с точки зрения внутренних процессов, происходящих в искусстве. В своей статье «Проблемы социологической поэтики» Фриче определяет поэтический стиль как «эстетическое выражение экономического стиля эпохи»[2]. Таким образом, искусство в своем развитии лишено какой бы то ни было самостоятельности. Сентиментализм, скажем, сменяет классицизм «в силу выступления против торгового дворянства средней и мелкой буржуазии», романтизм приходит на смену сентиментализму «в силу того, что в создании литературы начинают участвовать выброшенные из хозяйства в литературу значительные слои дворянства», наконец, реализм сменяет романтизм «в силу нового выступления буржуазных писателей на более высокой ступени развития буржуазного хозяйства». Такова мертвая схема, лишавшая искусство какой бы то ни было специфики и самостоятельности.

Вульгарная социология неверно решала вопрос об отношении к классическому наследию. Она подвергала ревизии важнейшее ленинское положение о том, что пролетариат является наследником всего лучшего, что создано человечеством в мировой культуре.

Фриче выдвинул тезис об «относительной ценности» классического наследия для пролетариата, поскольку оно в прошлом находилось на службе угнетателей народа. Пролетариату необходимо разъяснить, писал Фриче, «весьма и весьма относительную ценность большей части этой прошлой культуры, которая была в значи-

---

[1] В. Фриче. Социология искусства. М.-Л., ГИЗ, 1926, с. 37.
[2] «Вестник Коммунистической академии», 1926, № 17, с. 172.

тельных своих пластах культурой эксплуататорских классов, культурой угнетателей народа»[1]. Большинство художников прошлого были, по Фриче, лишь «прислужниками эксплуататорских классов, работавших во славу угнетателей народа». Он уточняет, что речь здесь идет не о «жалких малярах» или «неудачниках», а о «величайших мастерах кисти и резца». Например, все искусство средних веков и даже эпохи Возрождения, по мнению Фриче, имело своей главной целью укрепить власть церкви. «Нет ни одного крупнейшего художника, — пояснял он, — который не был бы повинен в этом укреплении своим искусством могущества церкви и влияния религии — будь то Микеланджело, творец плафона о страшном суде, или Рафаэль, творец фрески о церковном споре». То же самое продолжали делать и другие великие художники. Откровенными прислужниками феодального двора были и Тициан, и Веласкес, и Ван-Дейк: первый из них увековечил черты насильника — императора Карла V; второй был организатором придворных торжеств испанского короля Филиппа IV и тратил свой талант на изображение чопорного придворного мира с его ничтожными принцессами и карликами, с его кринолинами и буклями; третий же «окружал поэзией своей кисти» развратный двор английских Стюартов.

Так выглядела, в истолковании Фриче, всемирная история искусств.

Из исследователя он то и дело превращается в прокурора, мечущего громы и молнии в адрес великих художников прошлого, которые «не находили никаких других, более интересных задач, как прославлять духовных и мирских тиранов и живописать праздную жизнь праздных тунеядцев».

Столь же беспощаден был Фриче и к Шекспиру, которого он третирует как «аристократа-упадочника», отразившего в своих проникнутых антидемократическим духом произведениях ущербную «психоидеологию» уходящего с исторической сцены английского феодального дворянства. «Социологический эквивалент» трагедий Шекспира Фриче видит в том, что они «представляют критику воцарившегося буржуазного строя с точки зрения приверженца былой феодальной старины».

---

[1] В. М. Фриче. Очерки социальной истории искусства. «Новая Москва», 1923, с. 37.

Вульгарно-социологическое поветрие захватило в первой половине 30-х годов значительную часть советского литературоведения. Специфической проработке подвергались едва ли не все классики, деятели всех видов искусств. Пафос исследования у вульгарных социологов был как бы специально направлен на обличение великих художников, на доказательства того, сколь огромна была пропасть между ними и народом. Великие писатели прошлого были объявлены выразителями «психоидеологии» буржуазии, или дворянства, или различных промежуточных социальных прослоек. Скажем, культура эпохи Ренессанса, оказывается, была создана «верхушкой буржуазии»; Данте отразил в своих произведениях «противоречия психоидеологии торговой буржуазии»; Сервантес — выразитель «психоидеологии обедневшего, деклассирующегося мелкого дворянства», пытающийся «приспособиться к новым условиям», а Дон-Кихот — продукт «социально-исторического лунатизма»; Пушкин был объявлен «лакеем» Николая I и «светским снобом»; Гоголь — выразителем «судорожных реставрационных устремлений к феодальной идеологии».

Примеров — несть числа...

С точки зрения вульгарных социологов, великое искусство прошлого развивалось как бы наперекор истории, изолированно от освободительного движения народных масс — их интересов, их борьбы. Между вершинными достижениями искусства и борьбой народа против его угнетателей вульгарные социологи не видели никакой связи. Они не понимали, что идеология господствующих эксплуататорских классов не могла быть источником великих произведений искусства. Здесь уместно напомнить слова Горького о том, что только мелкие писатели восхваляли несправедливый строй жизни, а большие художники прошлого были блудными детьми своего класса, и они не могли не относиться к нему критически.

Если послушать вульгарных социологов, оказывается, что все выдающиеся художники своими произведениями обслуживали господствующие классы, защищали и выражали интересы угнетателей. Духовная жизнь художника ограничивалась социальным опытом лишь той среды, из коей он вышел. Его творчество автоматически объявлялось рупором идей той или иной классо-

вой прослойки, а критические мотивы в его произведениях отражали якобы стремление этой прослойки к «самокритике». Сколь бы ни был велик писатель, он не может ни сознанием своим, ни в художественном творчестве выйти за границу своего класса, представляющего собой нечто абсолютно замкнутое, имеющего неизменные черты. В силу своей классовой изолированности писатель обречен переводить на язык художественных образов «психоидеологию» только своего класса. Социальное происхождение художника становилось фетишем.

Для сторонников вульгарной социологии характерно отрицание возможности противоречия между классовым происхождением писателя и идейным направлением его творчества. Им было свойственно догматическое понимание классовой обусловленности искусства. Так называемый «классовый анализ» у них не имел ничего общего с конкретно-историческим исследованием явлений искусства и тех объективных условий социальной жизни, в которых они возникали.

Вульгарные социологи догматизировали экономическую и классовую обусловленность идеологии, а самую идеологию понимали крайне односторонне, как выражение узко понятого классового или экономического интереса. Они не учитывали при этом роль субъективного фактора в творчестве. Личность художника в этой схеме вульгарных социологов не играет никакой роли, поскольку сознание, по их теории, абсолютно детерминировано и лишено какой бы то ни было самостоятельности. Художник автоматически «отражает» то, что не может не отразить. Между тем взаимоотношения художника и того класса, из которого он вышел или который он представляет, гораздо сложнее. Взгляд художника на действительность нередко вступает в противоречие с позиций его класса.

Разумеется, было бы несправедливо, ежели бы мы заподозрили вульгарных социологов в сознательном искажении марксизма, в преднамеренном игнорировании исторических фактов. Вульгарно-социологические ошибки вовсе не имели только субъективный характер. Это явление нашей науки имело свои объективные предпосылки. Среди тех,кого мы называем вульгарными социологами, было немало одаренных ученых, искренне стремившихся овладеть марксистской методологией, более

того — убежденных в том, что их символ веры и есть подлинный марксизм.

Поиск истины в научном исследовании никогда не дается легко. Особенно тогда, когда она лежит в совершенно новой, неизведанной области. Вульгарная социология тоже по-своему была поиском истины, но в неверном направлении. Трудными путями и перепутьями шло наше литературоведение. Великая революция взвихрила общественное бытие и сознание людей. Она открыла поэзию и красоту нового мира. Началась всеобщая переоценка ценностей. Политика стала проникать во все поры духовной жизни, естественно также — в искусство, в эстетику. И это было закономерно, что на смену абстрактным, хилым и безликим построениям старого, либерального литературоведения возникла новая методология историко-литературного исследования, основанная на представлении о том, что история — это борьба классов. Новая вера порождала соблазн к перехлестам, стремление к острым, бескомпромиссным приговорам, не учитывавшим, однако, сложности и противоречивости явления. Таким перехлестом и была вульгарная социология.

Считая себя ревнителями марксизма и субъективно тяготея к нему, вульгарные социологи игнорировали элементарные основы марксистской эстетической теории. Разбирая то или иное явление искусства, они совершенно не задавались вопросом, как соотносится оно с действительностью, сколь правдиво и глубоко оно отразило ее противоречия. Не понимая смысла ленинской теории отражения и ее огромного методологического значения в решении существеннейших проблем искусства, вульгарные социологи не признавали заложенного в художественном творчестве познавательного потенциала и безграничных возможностей правдивого, глубокого отображения действительности. Они не учитывали объективно-познавательное значение литературы и, стало быть, обедняли ее содержание, фактически низводили ее до простой иллюстрации к социологии. Изображая великих художников идеологами господствующего эксплуататорского класса, вульгарные социологи тем самым отказывали им в способности отражать в своих произведениях общенациональные и народные интересы.

В ограниченности мировоззрения художников прош-

лых эпох вульгарные социологи видели лишь проявление корыстного расчета, осознанного классового эгоизма. Они даже не ставили вопроса о том, почему выдающиеся произведения искусства минувших эпох имеют непреходящее значение, служат неиссякаемым источником эстетической радости. Само понятие эстетической радости, красоты казалось им чем-то предосудительным. Великие художники, будучи представителями определенных классов, стремились к объективному исследованию действительности, к анализу ее внутренних противоречий, к изображению правды жизни, наконец, к осознанию интересов общенародных! Поэтому-то, собственно, они и были великими! Вульгарные социологи игнорировали специфику искусства, психологию творчества, сложную связь между мировоззрением и творчеством. Они воспринимали творческий процесс как процесс чисто рациональный, умозрительный, связанный лишь со сферой сознания писателя. Художественное произведение для них — механическое выражение политических взглядов писателя.

Вульгарные социологи не принимали в расчет значение для художника таких факторов, как его жизненный опыт, богатство наблюдений, способность познавать объективную истину — то, что Добролюбов называл «чуткостью к жизненной правде». В статье «О том, как я учился писать» Горький резонно заметил «Широта наблюдений, богатство житейского опыта нередко вооружают художника силою, которая преодолевает его личное отношение к фактам, его субъективизм»[1]. Не учитывая этой сложной диалектики творческого процесса, вульгарные социологи пришли к ошибочному отождествлению метода и мировоззрения.

Взаимосвязь метода и мировоззрения сложна и своеобразна. Между ними существует единство. Единство, но не тождество и не автоматическое соответствие. История, например, реализма XIX века свидетельствует о том, что в пределах этого единства не исключена была и возможность известного противоречия, которое входило в это единство как элемент. Отрицать возможность элементов такого рода противоречия — значит

---

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти т., т. 24. М., Гослитиздат, 1953, с. 468—469.

игнорировать своеобразие художественного отражения действительности. Нельзя также отрицать определенных противоречий и в самом мировоззрении многих великих художников прошлого. Исследование этих противоречий, обусловленных сложными обстоятельствами жизни,— существенная предпосылка верного понимания творчества художника.

Например, совершенно несостоятельны предположения, еще недавно довольно широко бытовавшие в нашей литературе, будто бы Гоголь был консерватором по своему мировоззрению. Мировоззрение этого писателя сложно и противоречиво. В его духовном облике наряду с отсталыми, патриархальными началами было немало черт подлинно прогрессивных, которые помогали ему создавать произведения колоссальной обличительной силы. Но из этого вовсе не следует, будто бы существовала некая идиллическая гармония между художественным методом Гоголя и его мировоззрением.

На творчество писателя мировоззрение влияет через множество опосредствующих звеньев. Одно из важных, как уже отмечалось, — многообразный жизненный опыт художника.

Жизненный опыт существенно воздействует на мировоззрение, помогая его формированию. Но в других случаях он оказывается тем, если можно так выразиться, реактором, в котором система взглядов писателя претерпевает весьма сложную трансформацию в процессе создания художественного образа, и оказывает серьезное влияние на творчество.

В художественной деятельности многих великих писателей-реалистов прошлого был элемент стихийности — в том смысле, что они в силу различных причин не до конца ясно осознавали объективный смысл и значение своих произведений. Одна из причин этого явления состояла в том, что сознание художника часто отставало от непосредственного акта творчества. Создавалось противоречие между непосредственным художественным видением писателя и его способностью осмыслить, осознать и отобразить то, что он наблюдал.

Надо сказать еще, что соотношение между методом и мировоззрением не есть нечто раз и навсегда данное. Это соотношение по-разному проявляется в различных исторических и социальных условиях. Конечно, те закономерности, которые были свойственны реализму XIX

века, во многом отличны от тех, которые действуют в условиях социалистического искусства.

В социалистическом обществе особенно важно значение мировоззрения писателя; единство между творчеством писателя и его мировоззрением — важнейшая предпосылка художественности, плодотворного развития искусства.

Грубые ошибки вульгарных социологов отражались не только на изучении классического наследия. Они имели прямое отношение и к проблемам советской литературы.

В первые послеоктябрьские годы в нашей критике горячо обсуждался вопрос о том, какой должна быть пролетарская литература и кто, собственно, может стать ее творцом. Вульгарно-социологическое представление о «социальной предопределенности» творчества писателя толкало к сектантским выводам о том, что создателями пролетарской культуры могут быть лишь рабочие и никогда — интеллигенты.

«Творцами пролетарского искусства, — писалось в одной брошюре, — могут быть прежде всего рабочие и только рабочие, работающие на фабриках и заводах и непосредственно связанные с массой своих товарищей». Творцы такого искусства могут быть, правда, и выходцы из буржуазной среды, «но лишь в исключительных случаях» [1]. Эти идеи широко бытовали в организациях Пролеткульта. Подобно тому как романы Фенимора Купера о краснокожих индейцах никому не приходит в голову выдавать за литературу индейцев, писал П. Бессалько, точно так же нет никаких оснований называть пролетарскими произведения о рабочих, написанные «хамелеонами интеллигенции»: «Разве гусеница, в целях самосохранения принимающая вид древесного сучка, перестает быть обжорливой гусеницей? И не обнаруживает ли симулянтка после первого приступа страха свою природу?» Любое произведение писателя из интеллигентов о жизни рабочего класса является, по мнению Бессалько, не чем иным, как «попыткой одного класса обработать в своих интересах психологию другого класса и на место реального поставить мнимое» [2].

Теорию «классовой замкнутости» искусства пытался

---

[1] К. Залевский. Искусство и пролетариат. М., 1918, с. 27, 28.
[2] «Грядущее», 1918, № 10, с. 10.

защищать и В. Фриче. В брошюре «Пролетарская поэзия», вышедшей в 1919 году, он писал, что в понятие пролетарской поэзии можно включать лишь произведения, созданные индустриальными рабочими,— причем теми из них, которые не порвали со своим классом и производством. Касаясь состояния современной литературы, Фриче объявлял, что пролетарская поэзия в опасности, поскольку поэты-рабочие «отдаются в плен интеллигенции». Выход — лишь один: «Если поэты, вышедшие из рабочей среды, хотят создать в самом деле пролетарскую и по духу и по форме поэзию, они должны идти не к интеллигенции, не к поэтам-профессионалам буржуазного прошлого, а назад к своей стихии, в свою среду, назад к массам, к пролетариату, на заводы и фабрики» [1].

Теория «классовой замкнутости» художественного творчества, которую еще до революции защищал А. Богданов, горячо поддерживалась и в «Кузнице», прокламировавшей такие, например, широковещательные формулы: «Стиль — это класс», «Художник — медиум своего класса» и т. д. И хотя в декларациях «Кузницы» неоднократно признавалось, что «искусство — особое орудие», вульгарно-социологическая позиция теоретиков этой группы служила препятствием к правильному уяснению специфики искусства и его классовой природы.

Вся прошлая культура человечества, согласно этой концепции, представлялась выражением буржуазной или дворянской идеологии и потому — совершенно чуждой пролетариату, народу.

Сектантское, вульгарно-социологическое понимание культуры прошлого нередко проявлялось в деятельности РАППа (Российской ассоциации пролетарских писателей), руководство которого допускало серьезные ошибки в решении проблем художественного наследия и современной литературы. РАПП призывал писателей создавать художественные произведения «методом диалектического материализма». Повышение уровня сознательности, идейности писателя понималось РАППом как чисто просветительская задача и сводилось лишь к усвоению неких книжных истин. Художественным методом советской литературы является социалистичес-

---

[1] В. Фриче. Пролетарская поэзия. М., 1919, с. 112.

кий реализм. Диалектический же материализм — основа нашего мировоззрения вообще, и смешивать ее с методом искусства можно было лишь при полном пренебрежении спецификой художественного творчества.

Игнорирование этой специфики сказывалось и в характере руководства РАППа жизнью писательской организации. Вместо кропотливой воспитательной работы с писателями, еще не вполне овладевшими марксистско-ленинским мировоззрением, РАПП стал на путь грубого администрирования и диктаторства. Так претворялся в жизнь выдвинутый на страницах журнала «На литературном посту» лозунг «Союзник или враг».

Решением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года РАПП был ликвидирован. Создание единого Союза советских писателей покончило с серьезными извращениями, которые допускал, особенно в последние годы, РАПП в руководстве литературным движением, а также в области теории. Было положено начало постепенному преодолению вульгарно-социологических ошибок в теории, критике и литературоведении.

* * *

Ликвидация РАППА и создание единой писательской организации обеспечили благоприятные условия для дальнейшего развития советской литературы, а также — критики и литературоведения. В журналах стало появляться больше статей о современной литературе и книг о классическом наследии. Методология вульгарного социологизма еще окончательно не сдала свои позиции, но уже к середине 30-х годов все более явственно звучали голоса критиков и ученых, решительно осуждавших грубые извращения марксизма-ленинизма в литературной теории и методологии.

Значительна была заслуга и в этом отношении А. В. Луначарского. В отдельных выступлениях он сам поддавался общему вульгарно-социологическому поветрию и иногда допускал в своих критических работах теоретические ошибки. Но серьезная идейная, марксистская закалка, выработанная годами совместной работы с Лениным, глубокое эстетическое чувство, присущее Луначарскому, его живая восприимчивость ко всем видам художественного творчества, к прекрасному — все это не могло не восставать в нем против догматизма и

мертвой рутины, присущих вульгарно-социологической методологии. Многие статьи Луначарского, острые и глубокие по мысли, блестящие по стилю, являлись образцом эстетического анализа, в котором органически совмещался интерес к идейной проблематике произведения искусства и его художественной форме. Особенно примечательны были его работы о классическом наследии — в области литературы, русской и зарубежной, театра, музыки. Луначарский обладал тонким ощущением живой души искусства, драгоценным чувством современности, широтой идейных, философских обобщений, что и придавало каждому его выступлению значительный общественный резонанс.

Две центральные темы проходят через все критические работы Луначарского. Одна из них — искусство и революция. Любое явление современной литературы, театра или живописи занимало его с точки зрения интересов революции. Это был для него главный, решающий критерий в анализе эстетического отношения искусства к действительности.

Другая проблема, всегда чрезвычайно занимавшая Луначарского,—классическое наследие и современность. Пожалуй, никто из теоретиков до Луначарского так всесторонне не разрабатывал этой проблемы, как он. Свободно шагая по всей истории мировой культуры, Луначарский пытливо исследовал, что в том или ином художественном явлении минувших эпох сохранило свое значение для нашего времени. Опираясь на ленинское учение о классическом наследии, Луначарский развивал мысль о том, что великие художественные творения прошлого выражали не узкоклассовые, корыстные интересы тех сословий, к которым принадлежали их авторы по праву рождения, а интересы общенародные. В 1922 году в речи о Пушкине он говорил: «В Пушкине-дворянине на самом деле просыпался не класс (хотя класс и наложил на него некоторую свою печать), а народ, нация, язык, историческая судьба... Пушкин послал первый привет жизни, бытию в лице тех миллиардов человеческих существ в ряде поколений, которые его устами впервые членораздельно заговорили».

Но что же определяет долговечность классических произведений? Луначарский отвечает: их глубокая связь с прогрессивными запросами своего времени. Чем органичнее связан художник со своим временем, тем

более долговечным может быть его творение. Эту диалектику впервые в эстетической литературе теоретически обосновал Луначарский. В статье «Пушкин и Некрасов» (1921 г.) он писал: «Поэзия не может не быть поэзией своего времени и должна быть ею. Но тот, кто выражает черты своего времени, роднящие его с будущим, оказывается бессмертным». При этом Луначарский проницательно дифференцирует понятия «современность» и поверхностная «злободневность», за которую нередко цепляются дарования неглубокие или просто спекулянторы. Он разъясняет: «хвататься» за современность «надо умеючи», следует «выбирать в этой современности то, что делает ее многозначительным моментом в истории человечества». Историческое и художественное чутье писателя именно в том и состоит, чтобы в сложном потоке современной ему жизни угадать то, что может стать моментом мировой истории человечества.

Еще одна важная заслуга Луначарского состояла в том, как ревниво оберегал он классическое наследие от легкомысленных покушений на него со стороны различных псевдоноваторов. С ними он воевал и как критик и теоретик, а иной раз — и властью народного комиссара. Борьба за реализм советского искусства, его высокое художественное мастерство естественно опиралась на опыт классического наследия. Особенно трудной была эта работа в театральном искусстве, где крикливый нигилизм в отношении наследия прошлого имел возможность более изобретательно рядиться в одежды «революционного новаторства». Под предлогом «современной трактовки» нередко подвергались искажению замечательные произведения русской и мировой классики. В начале 20-х годов в одном из своих выступлений Луначарский призвал: «назад к Островскому». Этот призыв породил много недоразумений. В адрес Луначарского посыпались обвинения в капитулянтстве перед буржуазным искусством и неверии в возможность создать новое пролетарское искусство. Вспоминая несколько позднее этот инцидент, Луначарский писал: «Я призывал как-то назад к Островскому. Сколько глупостей по этому поводу было написано, так это уму непостижимо!.. Конечно, ничего подобного, я звал не назад, а *вперед* и находил, что яркая театральность, подчас по тому времени густо общественная, насквозь правдивая, что смешная и горькая драматургия Островского

есть шаг вперед по сравнению с русской драматургией, какой она была после Островского...»

Выдающаяся роль в советской критике принадлежала Горькому. Обладая колоссальным авторитетом как художник и общественный деятель, он часто и охотно выступал в роли литературного критика. Его статьи, написанные еще до революции, — такие, например, как «Разрушение личности», «Заметки о мещанстве», «О карамазовщине», — давали представление о силе и глубине литературно-критической и публицистической мысли писателя. Уже в этих и многих других написанных в ту пору критических работах Горький открывался читателям как страстный борец против декадентства и разнообразных проявлений реакции в художественном творчестве, как провозвестник нового искусства, которое служило могучим оружием революционного изменения действительности.

После Октябрьской революции критическая деятельность Горького стала наиболее интенсивной. Его суждения о Пушкине, Короленко, Толстом, Достоевском, его многочисленные выступления в печати по самым различным вопросам советского искусства имели громадное значение для развития не только советской литературы, но и нашей науки. Для многих работ Горького («О социалистическом реализме», «О том, как я учился писать», «О «Библиотеке поэта», доклад на Первом съезде писателей, «О языке») характерна постановка больших теоретических вопросов. Борьба за утверждение социалистического реализма велась им на обширном материале — и современной литературы и классической. В 30-х годах актуальный интерес приобрела в эстетике и литературной науке проблема объективности художественного познания. Исследование Горьким этой проблемы давало возможность глубже видеть ограниченность вульгарно-социологической методологии, ее субъективизма. Мы находим в статьях Горького массу ценных наблюдений, касающихся своеобразия критического реализма и реализма социалистического, особенностей русского социального романа XIX века, художественного мастерства и т. д. Все это давно стало достоянием литературной науки.

Серьезным событием в жизни нашего литературоведения явилась посмертная публикация «Истории русской литературы» Горького (1939 г.), представлявшей собой,

как известно, черновые записи материалов к лекциям, которые автор читал в 1909 году в каприйской партийной школе. Это была острая, полемическая, воинствующая книга, хотя и в чем-то очень личная, субъективная.

Вульгарный социологизм оказался бессильным понять природу искусства, как не мог он понять своеобразия реалистического метода в искусстве. Одна из самых больших заслуг Луначарского и Горького-критика состояла в том, что они в своих работах раскрыли бессмертное значение великого реалистического искусства прошлых эпох и творчески обосновали возможности, которые заложены в реализме новой, революционной эпохи — реализме социалистическом.

Работы Луначарского и Горького оказали влияние на общий уровень советской литературоведческой мысли и помогли науке о литературе освободиться от засилия вульгарного социологизма.

В 30-х годах были опубликованы новые документы, характеризующие взгляды Маркса и Энгельса на искусство. Это послужило основанием для ряда серьезных исследований, посвященных проблеме марксистской эстетики. В те же годы началось интенсивное изучение работ и высказываний Ленина, непосредственно касающихся искусства и литературы. Освоение эстетических идей основоположников марксизма-ленинизма имело, разумеется, громадное значение для советского литературоведения, помогало ему находить верные ориентиры в решении сложных методологических проблем.

Учение Маркса и Энгельса о зависимости искусства от действительности, об относительной самостоятельности искусства как метода отражения и познания жизни, об активной роли художественного сознания и способности искусства воздействовать на действительность — эти и некоторые другие положения марксистской эстетики все глубже стали проникать в литературную науку. Огромное значение для нее имело также интенсивное теоретическое изучение статей Ленина о Толстом, Герцене, «Партийная организация и партийная литература», его суждений о разнообразных явлениях русской литературы.

30-е годы —важный рубеж в истории советского общества. Внушительные победы, одержанные в строительстве социализма, содействовали укреплению морально-политического единства народа. В такой ат-

мосфере вульгарный социологизм, с характерным для него прямолинейным, догматическим пониманием экономической и классовой обусловленности идеологии, утрачивал питательные корни.

Преодоление вульгарной социологии знаменовало значительную веху в развитии советского литературоведения. Вместе с тем в работах некоторых ученых стали проявляться другие ошибочные тенденции, связанные с неправильной оценкой роли мировоззрения в художественном творчестве. Эти ученые защищали так называемую теорию «вопрекистов», согласно которой направление политического мышления художника не играет существенной роли в творческом процессе, а художник-реалист способен без серьезного ущерба для искусства создавать значительные произведения — вопреки отсталым, консервативным чертам своего мировоззрения. Таким образом, в реализме преувеличивалось стихийное подсознательное начало и недооценивалось значение передового мировоззрения.

Подобная методология означала опасную уступку идеалистической эстетике, вела к отказу от классовой оценки художественного творчества.

Проявления догматизма в критике и литературоведении весьма разнообразны. В одном случае он оказывался в прямолинейном, вульгарно-социологическом выискивании «классового эквивалента» в произведении писателя. В другом, напротив, в полном забвении классового анализа, когда история литературы представляла в искаженной перспективе «единого потока», все хорошие писатели прошлого объявлялись «народными» и, чудодейственно освобожденные от свойственных им противоречий и социально-конкретных, классовых черт, становились удивительно похожими друг на друга. Сложный историко-литературный процесс превращался в розовую бесконфликтную идиллию.

Именно так происходило в иных литературоведческих работах второй половины 30-х годов, после разгрома вульгарного социологизма. Идея народности литературы, верная и весьма плодотворная, была в некоторых книгах и статьях доведена до крайности. Слово «народный» стало расхожим, им начали обозначать писателей, совершенно различных в идейном и художественном отношении. Освобождаясь от каких бы то ни было реальных связей с современной общественной борьбой,

они оказывались вне истории, вне классов, как бы вне живой атмосферы времени. Писатели стали отличаться один от другого лишь своей биографией да индивидуальными приметами своего характера. Литературный процесс некоторыми критиками упрощался. Не будучи связан с социальными и историческими закономерностями эпохи, он становился полем, на котором происходили какие-то необъяснимые случайности.

Стремление причислить всех крупных писателей прошлого к лику «народных» явилось своеобразным ответом на те массовые проработки, которые учиняла вульгарно-социологическая критика над классиками. Но затем стало очевидным, что подобная «либеральная» методология, пренебрегавшая конкретно-историческим анализом материала, основанная на односторонне подобранных и тенденциозно истолкованных фактах, является, в сущности, оборотной стороной все того же упрощенного социологизма. В одном случае все писатели прошлого были расквартированы по крохотным ячейкам различных социальных прослоек, в другом — они мигом превращались в этаких благостных представителей общечеловеческих интересов. Но в обоих случаях творчество писателей оказывалось вне реальной исторической перспективы, в стороне от народной жизни.

И вульгарных социологов, и их мнимых антиподов — сторонников теории «единого потока» связывает всем им свойственное игнорирование сложной специфики искусства как формы общественного сознания. Непонимание классовой природы художественного творчества ведет, по существу, к тем же результатам, что и вульгарное, догматическое отождествление искусства с другими формами общественной идеологии, например с политикой.

Хотя вульгарный социологизм как метод исследования художественного творчества был изжит уже во второй половине 30-х годов, отдельные его рецидивы сказались на протяжении многих последующих лет — в той или иной статье, книге. Борьба с пережитками вульгарной социологии до сих пор не утратила своего значения.

Как всегда, она рядится в сторонника непреклонной «идейности» и строгого марксизма. На страницах журнала «Вопросы литературы» не так давно была расска-

зана история, дающая представление о том, как выказывают себя в наше время, так сказать, «остаточные явления» вульгарного социологизма. В «Методических рекомендациях в помощь учителю русского языка и литературы», вышедших не так давно в одном областном городе, настойчиво предлагалось принять особые меры предосторожности в отношении поэзии Фета, в частности таких его стихов, как «Сияла ночь, луной был полон сад...» или «Только в мире и есть...». В «Методических рекомендациях» говорилось: «Надо обратить внимание детей на красоту, музыкальность этих стихов — и в то же время подчеркнуть их антинародность. Учитель приводит учащихся к мысли: тонко чувствовать и изображать красоту природы, копаться в своих интимных переживаниях могли в то время только дворяне, жившие за счет пота и крови крепостных крестьян. И лишь на первый взгляд безобидны эти стихи. Реакционность их понятна: они убаюкивали, усыпляли, уводили от борьбы, от протеста в мир интимных переживаний». Как легко сочетают авторы этих «Методических рекомендаций» «красоту» в поэзии с ее «антинародностью»!

Крупнейшим завоеванием нашего современного марксистско-ленинского литературоведения является единство эстетического и социально-исторического подхода при анализе художественного творчества. Борьба с вульгарным социологизмом вовсе не предполагала отказа от широкого социологического взгляда на литературные явления, без которого вообще невозможно никакое научное литературоведение.

Эстетические проблемы, непосредственно занимающие литературоведение; одновременно являются в какой-то степени и проблемами философскими, политическими, этическими. Специфический предмет исследования литературной науки включается в общий и многосложный поток жизни, требующий и специального и вместе с тем более широкого социологического изучения. Такой подход позволит глубже осмыслить и специфические задачи литературоведения.

Вульгарный социологизм плох не тем, что он опирался на социологический метод исследования, а тем, что он этот метод вульгаризировал. Одним из важных условий дальнейшего развития советского литера-

туроведения является углубление в нем социологического элемента.

Что это значит? Прежде всего необходимость такого анализа художественного материала, который содействовал бы познанию важных сторон действительности, уяснению внутренних связей различных явлений общественной жизни. Марксистско-ленинский социологический метод — огромное завоевание нашей науки. Он открыл возможность понять сложные связи и взаимовлияние между художественным творчеством и историей, литературной и идеологической жизнью общества. Он дает научную основу для исследования как общих, так и внутренних, специфических закономерностей развития искусства. Этот метод художественной литературы предполагает всесторонний, конкретно-исторический анализ идейного содержания произведения, идейно-эстетической позиции его автора, определившей ту или иную меру глубины и художественной достоверности в изображении характера человека и социальных процессов общества. Марксистская социология создает основу для наиболее полного исследования познавательного потенциала искусства.

Изучение истории нашей литературной науки позволяет учитывать уроки прошлого. Одни авторы подвержены соблазну воскресить те или иные вульгарно-социологические схемы. В других критических сочинениях мы сталкиваемся с иными рецидивами. Ошибочная теория «единого потока», вроде бы давно отшумевшая и отброшенная, сегодня, однако же, неожиданно воскресает в связи с некоторыми тенденциями, проявляющимися в писаниях молодых, а порой и не очень молодых критиков.

Появляются статьи, в которых наперекор ленинскому учению о двух культурах в каждой национальной культуре антагонистического общества довольно отчетливо обозначено стремление «улучшить» тех или иных деятелей прошлого, «выпрямить» их и представить в качестве равновеликих выразителей национального духа народа.

В наше время обострился в критике и историко-литературной науке интерес к проблемам народности. Это вечно живая проблема, на каждом новом этапе исторического бытия общества наполняющаяся новым, современным содержанием. И вполне естественно, что

именно сейчас, в условиях, когда буржуазная идеология, антинациональная и космополитическая по своей природе, становится все более агрессивной и совершенно откровенно подсекает народные и национальные истоки художественного творчества,— именно сейчас обострился у нас интерес к осмыслению национальных корней нашей отечественной литературы и ее национальных традиций. К сожалению, эти сложные вопросы далеко не всегда решаются с верных, марксистско-ленинских позиций. С некоторых пор стало своего рода модой вытаскивать из исторического небытия имена тех или иных реакционных деятелей старой России и с ними связывать решение больших проблем нашей культуры. То вдруг откроется нам одна из мрачных фигур русской публицистики XIX века, Константин Леонтьев, которого объявляют близким другом Толстого, то выразителем русского национального духа будет провозглашен генерал Скобелев. Стремление обелить и приподнять иных реакционных деятелей прошлого сопровождается пренебрежительным отношением к передовым, демократическим традициям русской общественной мысли.

Не так давно в журнале «Вопросы литературы» состоялась дискуссия о литературно-эстетической позиции раннего славянофильства. Некоторые участники этой дискуссии, справедливо полемизируя с прямолинейными вульгарно- социологическими взглядами на славянофильство, пытались, однако представить это идейное течение таким образом, будто бы оно выполняло в истории русской общественной мысли вполне прогрессивную роль и якобы даже революционные демократы признавали его «позитивную функцию». При этом отношения революционных демократов и славянофилов толковались как некая благостная идиллия. Тенденциозным подбором цитат и необъективным их комментированием создавалась искаженная картина: как будто бы не было и в помине ожесточенной идейной борьбы Белинского и Герцена, Чернышевского и Добролюбова против славянофилов. Вся история русской общественной мысли XIX века предстает в такой интерпретации совершенно искаженной. Естественно, что подобная точка зрения встретила решительные возражения. В действительности революционные демократы видели в славянофилах своего опасного идейного противника,

с которым в главных идеологических и теоретических позициях они коренным образом расходились, хотя вовсе не перечеркивали все, что те делали, а иногда даже отмечали и некоторые положительные стороны их деятельности. Но в главном — расходились.

В ходе дискуссии было несомненно доказано, что желание реабилитировать славянофильство, стремление так или иначе приблизить его к самым передовым идейным течениям своего времени — все это приводило к тому, что обе идеологии, славянофильская и революционно-демократическая, фактически как бы уравнивались.

Следует помнить, что в домарксистских идеологиях соотношение прогрессивных и реакционных элементов бывало очень разным, и различия между этими элементами не всегда поддаются мгновенному уяснению. Тут необходима глубокая и тщательная исследовательская работа.

«Люди всегда были и всегда будут глупенькими жертвами обмана и самообмана в политике, пока они не научатся за любыми нравственными, религиозными, политическими, социальными фразами, заявлениями, обещаниями разыскивать интересы тех или иных классов» [1]. Эти строки Ленина дают нам методологический ключ к пониманию истинного значения славянофилов и той объективной роли, которую они играли. Идеология славянофилов носила дворянский, помещичий характер. Несмотря на отдельные прогрессивные элементы, эта идеология была в основе своей консервативной, антиреволюционной и никогда не выражала подлинно народных интересов.

Необходимо строго соблюдать социально-исторические, классовые критерии в оценке сложных явлений исторического прошлого. Сопоставляя славянофилов, например, и революционных демократов, мы отдаем себе отчет в том, что имеем дело не с равноценными величинами. Мы не можем забывать, какое из этих идейных течений сыграло выдающуюся роль в освободительном движении нашей родины. Мы помним, что нашими предшественниками были не Хомяков с Самариным и не братья Аксаковы с братьями Киреевскими, а Белинский и Герцен, Чернышевский и Добролюбов,

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 23, с. 47.

жизнь и деятельность которых были одухотворены мучительными и героическими поисками правильной революционной теории. Той теории, которая взрыхляла почву для усвоения марксизма в России и подготавливала условия для будущей великой Революции.

Отвергая национальный нигилизм и шовинизм, мы бережно относимся ко всему тому, что связано с подлинно национальным духом нашей культуры, с ее истинно народными истоками. Национально-безликому искусству мы противопоставляем произведения, глубинными корнями своими связанные с жизнью народа, его психологией, его духовным складом, его национальным характером. Вот почему естественно обостряется интерес к отдельным явлениям исторического прошлого, к некоторым традициям. Но традиции традициям рознь: одни из них выражают исторический разум народа, другие, напротив, переплетены с его предрассудками; нельзя в оценке явлений истории смешивать прогрессивные и реакционные стороны. Явления общественной жизни бывают очень сложны и противоречивы. Их следует воспринимать не однолинейно. Их нужно исследовать осмотрительно, в развитии, во всей исторической конкретности.



В НОВЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОИСКАХ

Советская литературная наука за шесть десятилетий своего существования прошла очень сложный путь. История советского литературоведения — это история того, как все более глубоко наша наука овладевала марксистско-ленинской методологией и как на ее основе непрерывно уточнялись, обогащались принципы исследования литературно-художественного материала. Изучение классического наследия протекало в острых дискуссиях, в ходе которых подвергались обсуждению сложные теоретические проблемы, например, вопрос о природе реалистического искусства, о взаимоотношениях между мировоззрением и художественным методом, о народности искусства и т. д. Плодотворное влияние марксистской методологии сказалось и в том, что многие ученые, начавшие свою деятельность как формалисты или вульгарные социологи, проделали впоследствии серьезную эволюцию, сумели преодолеть былые ошибки и создали немало первоклассных трудов.

Однако, несмотря на возросшую в целом культуру литературоведческого исследования, все еще появляется немало работ, в которых преобладает унылая описательность, эмпиризм, интерес к частностям, мало проясняющим общую картину историко-литературного процесса. С подобными явлениями особенно часто встречаешься на страницах вузовских научных записок, иным из которых явно не хватает науки.

Часто приходится слышать, что современное литературоведение нуждается в дальнейшем совершенствовании своих собственных методов исследования. Изучение произведения искусства, как замкнутой в са-

мой себе художественной структуры, без выходов в большой мир истории и философии, не дает необходимых эстетических результатов. Многим нашим литературоведческим работам недостает широты социологического взгляда на художественное творчество. Напомним, что еще в 1928 году в известных «Тезисах о задачах марксистской критики» Луначарский писал: «Марксистская критика отличается от всякой другой прежде всего тем, что она не может не иметь в первую голову социологического характера, и при том, само собою разумеется, в духе научной социологии Маркса и Ленина». Социологический анализ соответствует природе искусства. Вне научной социологии нет подлинного историзма.

Для современного буржуазного литературоведения на Западе характерно отрицание исторического взгляда на искусство и стремление оторвать литературную науку от философии и социологии. Литературоведение, дескать пришло в упадок, ибо стало служанкой чуждых ему интересов, и оно должно вернуться к более органическому для него филологическому методу исследования. Только таким путем, полагал, например, западногерманский теоретик Эрнст Курциус, литературная наука познает собственный специфический предмет исследования и обретет самостоятельность.

Другие буржуазные теоретики, напротив, отстаивают необходимость внедрения социологии в искусствознание, не скрывая при этом своего стремления использовать эту область науки в интересах идеологии господствующих классов, в борьбе против демократии и социализма. В этом случае социология преследует цели откровенно пропагандистские, политические, имеющие, в сущности, мало общего с задачами художественного творчества. Социология здесь существует отдельно от искусства и от эстетики.

В последнее время у нас много пишут о пользе для литературоведения контактов с кибернетикой и естественными науками. Но при этом, однако, не следует забывать о давних и традиционных связях литературоведения с историей и философией, эстетикой и лингвистикой. Между тем развитие и углубление именно этих связей сулит нашей науке наиболее ощутимые, реальные результаты.

Художественная деятельность — это самостоятельная область духовной жизни общества. Но вместе с тем

искусство и литература тесно связаны с наукой. Что же их различает и что у них общего, в чем заключается специфика научного и художественного познания мира — эти старые проблемы наполняются ныне современным содержанием и привлекают к себе пристальное внимание ученых.

Они ищут и находят новые сферы, в которых методы науки и искусства, при всех своих принципиальных различиях, обнаруживают все более явные черты сходства. «Алгебра» и «гармония» постепенно утрачивают значение контрастных символов и как бы стремятся к взаимному обогащению. Подобно тому как все чаще сопрягается с наукой слово «вдохновение», так в наше время все более привычной становится связь художественного творчества с ясно осознанной, целеустремлённой мыслью.

Изучение взаимосвязей искусства с наукой представляет особый интерес ныне, в эпоху научно-технической революции. Современный научный прогресс затрагивает все сферы деятельности человека. Он изменил многие представления людей об окружающем мире. Их сознание стало более емким и восприимчивым к абстрактным явлениям бытия. Результаты НТР в условиях социалистического общества внедряются во все поры духовной жизни людей и стимулируют интенсивный рост их интеллектуальной культуры. К этим сдвигам, разумеется, не может оставаться безучастной и литература и литературная наука.

На Западе НТР породила иллюзии о деидеологизации и дегуманизации духовной жизни, о наступлении новой «технократической» эры, в которой будет править не свободный интеллект человека, а некая запрограммированная система машин-роботов. А это-де, в свою очередь, ведет к ослаблению роли искусства в жизни общества.

Нужно ли говорить о том, сколь беспочвенны подобные идеи!

В развитом социалистическом обществе НТР создает мощный импульс для работы теоретической мысли во всех областях науки. Не является исключением здесь и литературоведение.

Расширение границ научного познания мира открывает дополнительные аспекты в изучении проблем художественного творчества. Ведутся поиски новых мето-

дов исследования с учетом возможностей таких наук, как социология, психология, даже математика. Интенсивно развивается сейчас наука о знаковых системах — семиотика. Теоретики искусства и литературы дискутируют о том, что может дать семиотика для изучения художественного творчества.

Кризис субъективистских и иррационалистских концепций на Западе вызвал в буржуазной эстетике и литературной науке стремление к поискам более объективных научных методов исследования явлений искусства. Всеобщее увлечение экзистенциализмом несколько остыло и начало уступать место интересу к структурализму, в котором иные теоретики узрели выход из того тупика, в который завели эстетическую мысль представители крайних субъективистских концепций — сторонники мифологической школы, неотомизма, персонализма и т. п.

В западном буржуазном литературоведении структурализм давно сложился как школа, основанная на принципах формального мышления. Структуралисты пытаются ослабить связи литературной науки с философией и историей, считая их источником субъективизма. Развитие литературоведения ныне испытывает на себе определенное воздействие тех факторов, которые связаны с успехами математики. Из этой посылки структуралисты делают выводы, ведущие к абсолютизации математического метода исследования и превращению его в метод единственно эффективный и универсальный.

Концепции западных структуралистов, да и их модификации, возникшие у нас, в работах некоторых советских литературоведов, обнаруживают свою очевидную слабость. Читая эти работы, мы ощущаем явное несоответствие между широковещательными декларациями наших отечественных структуралистов и весьма скромными результатами их исследований. Перед нами именно тот случай, когда теория явно не подтверждается практикой. До сих пор мы не имеем, в сущности, ни одного сколько-нибудь обстоятельного труда, в котором структуралистские принципы были бы эффективно применены к анализу художественного текста. В высшей степени характерно, что иные теоретики структурализма, обращаясь к анализу конкретных явлений истории литературы, довольно быстро забывают свои умозрительные теории и «программные» принципы и оказы-

ваются вполне «нормальными» (и скажем в скобках — интересными) исследователями. Что же, уместно спросить, остается от претензий структуралистов на универсальный характер их методологии?

Представляется совершенно закономерным, что ныне в гуманитарную сферу вторгаются понятия и методы точных и естественных наук. Литературоведение, как и искусствознание в целом, не надо обособлять от тех процессов, которые связаны с движением научно-технического прогресса. Но вместе с тем следует ясно сказать, что меру и критерии научности литературоведения следует искать не в математизации этой области знания, а в углублении и совершенствовании ее собственной методологии и ее методов исследования.

Во всех областях науки происходят сейчас важные процессы, связанные с поиском новых, более эффективных путей исследования природы и общественной жизни. Существовавшая некогда тенденция к интеграции знаний сменилась во второй половине прошлого века стремлением к дифференциации наук. Ныне мы становимся свидетелями того, как обе эти тенденции как бы синтезируются. Громадный поток информации, который содержит в себе каждая область знания, и бесконечно усложнившиеся задачи исследования, естественно, толкают эту область знания на путь дифференциации и дробления на более частные научные дисциплины. Создалась парадоксальная ситуация, при которой, как утверждают, ученые знают все больше и больше во все меньшей и меньшей области знания. В то же время все более глубокое понимание целостности мира и того, что он может быть постигнут лишь совокупными усилиями различных наук, заставляет ученых искать взаимоконтакты и совершенно новые методы синтетического, или, как теперь чаще говорят, комплексного, исследования.

К литературоведению все это имеет самое непосредственное отношение.

Успехи одной области науки содействуют прогрессу другой, соседней. Едва ли в этой связи можно согласиться с утверждением, согласно которому «решающая задача науки о литературе состоит в настоящее время вовсе не во взаимодействии с соседними науками, но как раз напротив — в четком и последовательном отграничении от них, в борьбе за самостоятель-

ность»[1]. Разумеется, у литературоведения есть свои самостоятельные, специфические задачи. И решать их оно должно само. Но никак этому не может содействовать самоизоляция литературоведения от интересов, коими живут соседние науки. Процитированные выше строки вызваны, думаю, полемическими соображениями и представляют собой, возможно, реакцию на не всегда достаточно осторожные прогнозы касательно будущего литературоведения и последствий его «стыкований» с математикой — прогнозы, которые исходят от энтузиастов структурной поэтики.

Сложной и актуальной проблемой современной литературной науки является типологическое изучение реалистического искусства. В границах романтизма, например, или классицизма различные писатели гораздо более связаны между собой общностью определенных художественных принципов, чем писатели-реалисты. Реализм обусловил благоприятные предпосылки для развития индивидуальности художника. Никакой другой художественный метод не создал такого множества жанровых, стилевых, структурных видов и разновидностей, как реализм. Здесь что ни художник — то свой особый мир, что ни крупное произведение — то своя жанровая или композиционная структура.

Вот почему проблема типологии реализма по самой сущности своей необыкновенно сложна. Исследование этой проблемы в определенном смысле связано с выявлением коренных свойств художественного творчества, в частности — его гносеологической природы, его познавательных возможностей, его способности поэтически анализировать действительность.

Игнорировать необходимость типологических исследований, стремиться ограничить литературоведение изучением лишь отдельных «замкнутых» в себе художественных «феноменов», лишь конкретных литературных фактов и явлений — это значило бы лишить литературную науку заложенного в ней теоретического потенциала и обречь на то, что она перестала бы быть наукой.

Исследование типологических связей очень важно, хотя и связано с преодолением некоторых серьезных

---

[1] Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. М., «Наука», 1965, с. 235.

методологических трудностей при изучении реалистического искусства. Писатель-реалист, если он действительно значительный художник, в каждом крупном своем произведении открывает какие-то новые стороны жизни и грани своего собственного духовного мира. Это, по нашему мнению, не сопряжено «с общим стремлением писателей-реалистов не повторять самих себя», как считает Д. С. Лихачев в своей очень интересной книге «Поэтика древнерусской литературы» [1]. Дело тут не в некой заданности позиций писателей-реалистов и их стремлении быть в каждом произведении непохожими на самих себя. Разнообразие стиля и художественной структуры диктуется, помимо прочего, давлением жизненного материала, его природой. Художники-реалисты, очевидно, более других чувствительны к ней.

Кроме того, в самой художественной природе реалистического искусства заложена потребность в постоянном самообновлении. Стремление к возможно более глубокому отражению действительности придает реализму тот динамизм, который предохраняет его от рутины и застоя. Тот же Д. С. Лихачев вполне прав, замечая, что «реализм не может устареть по самой своей природе».

Но слово «реализм» у нас давно толкуется чрезмерно широко. Крылов — реалист, Пушкин — реалист, Толстой и Чехов — реалисты. Короленко, Бунин, Куприн — тоже. Если притом еще учесть стремление некоторых исследователей распространить реализм и на многие явления литературы XVIII века, то станет достаточно ясно, что этому понятию явно угрожает перспектива утратить какие бы то ни было конкретные очертания. Верно говорят некоторые ученые, что в нашем современном литературоведческом сознании реализм стал не столько понятием, отражающим определенную сторону содержания художественных произведений, сколько иносказательным обозначением литературы вообще, всех особенностей ее содержания и формы. Все это лишний раз подтверждает необходимость типологических исследований русского реализма — явления чрезвычайно сложного и многосоставного.

Думается, что именно русская литература XIX века дала наибольшее количество модификаций и разно-

[1] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Наука», 1967, с. 149.

видностей реалистического искусства по сравнению с любой другой литературой мира.

Каждое крупное произведение искусства индивидуально и неповторимо. Но вместе с тем оно отражает и определенный тип художественного сознания. Недостаточное внимание к типологическим связям искусства мстит за себя тем, что становится препятствием к выявлению конкретных явлений истории литературы.

Типологическое изучение русской литературы дает возможность успешнее исследовать проблему общих и внутренних закономерностей историко-литературного процесса. Между тем изучение этой проблемы, в сущности, мало продвинулось вперед — отчасти потому, что оно предшествовало широкому типологическому исследованию самой литературы.

Мы иногда забываем, что в очередности исследования научных проблем есть своя необходимая логика и своя последовательность. И бывает так: не решив одной задачи, нельзя двигаться дальше. Если мы добьемся ощутимых результатов в типологических исследованиях — это, несомненно, будет стимулировать и изучение проблемы закономерностей.

Нам представляется обоснованной та типологическая схема развития русского реализма, которую предложил несколько лет назад на конференции по типологии реализма в Институте мировой литературы имени Горького М. Б. Храпченко[1]. Пушкинская и гоголевская разновидности реализма при всей их взаимной близости и связывающем их определенном единстве могут быть, вероятно, признаны двумя типологическими основами, определившими главное направление историко-литературного процесса в первой половине XIX века. Такая классификация кажется более гибкой, подвижной и емкой, чем та, скажем, на которой настаивает У. Р. Фохт, усматривающий в критическом реализме первой половины XIX века два основных течения — «психологическое» и «социологическое»[2], хотя по правде сказать, между этими типологическими схемами, при всем их видимом различии, есть и немало точек соприкосновения.

Тем не менее первая из них кажется нам предпочтительнее, ибо она освобождает нас от жесткой альте-

---

[1] См.: Проблемы типологии русского реализма Сб. М., «Наука», 1969, с. 31—32.

[2] См.: там же, с. 73—75.

рнативы при анализе творчества того или иного писателя: реализм психологический или социологический. На самом деле реализм едва ли бывает или только таким, или только другим. Как правило, реализм XIX века в своих наиболее ярких и глубоких проявлениях включает в себя и психологизм и социальность. И не так легко бывает определить: какой из этих элементов выявлен больше в том или ином произведении или даже в творчестве писателя в целом.

Схема У. Р. Фохта ставит исследователя перед слишком жестким и прямолинейным выбором, необходимость которого отнюдь не всегда может быть правомерной. Примечательно, что некоторые выдающиеся русские писатели в своих раздумьях о путях развития отечественной литературы были, в сущности, близки представлениям о Пушкине и Гоголе как двух основных, внутренне близких, типологических направлениях в развитии русской литературы на значительном протяжении прошлого века. Таково было убеждение, например, Тургенева, С. Аксакова, Гончарова. Характерно, что в конце 70-х годов, когда уже с полной ясностью раскрылась гениальная художественная сила Толстого и Достоевского, Гончаров отмечал: «Школа пушкино-гоголевская продолжается доселе...»

Ну, а в каком направлении выявляются типологические связи русского реализма второй половины XIX века — вот другой, еще более сложный вопрос, возникающий перед нами. М. Б. Храпченко справедливо называет три гигантских очага духовного воздействия на общество: Толстого, Достоевского, Чехова, и сосредоточивает внимание на том, что различает названных художников. Но это еще только одна сторона дела, между тем как другая должна была бы, по-видимому, заключаться в том, чтобы попытаться выявить те типологические грани, которые являются в какой-то мере общими для этих писателей.

И еще важно заметить. В изучении нерешенных теоретических вопросов некоторые исследователи порой поддаются соблазну придумывания новых понятий, кои сами еще иной раз нуждаются в осмыслении. Таким образом, одно неизвестное мы как бы пытаемся решить с помощью другого.

Нам, например, не кажется, с этой точки зрения, плодотворной мысль Г. Н. Поспелова о двух типах ре-

ализма — «реализме обстоятельств» и «реализме симптомов»[1]. Попытка исследователя опереться здесь на Энгельса представляется безосновательной. Г. Н. Поспелов полагает, что под «типическими обстоятельствами» Энгельс «подразумевал не отношения, возникающие между отдельными лицами, но проявляющиеся в них отношения общественные, существующие на определенном этапе развития того или иного народа». Ну, а что же, собственно, такое — отношения «между отдельными лицами»? Разве они не несут отголосков отношений общественных? И вообще как же можно «вычленить» из «типических обстоятельств» те отношения, которые складываются «между отдельными лицами»? Разве «отношения общественные» не проявляются в форме отношений «между отдельными лицами»?

По схеме, предложенной Г. Н. Поспеловым, в одних произведениях общественные отношения раскрываются непосредственно: здесь, стало быть, по мысли ученого,— «реализм обстоятельств»; в других произведениях общественные отношения не раскрываются в основном ходе событий и даже не служат общим фоном для них — здесь мы имеем будто бы дело с «реализмом симптомов». Причем оказывается, что именно «реализм симптомов» получил в русской литературе XIX века наибольшее развитие, а наименьшее — «реализм обстоятельств». Согласно этой концепции к «реализму обстоятельств» относится главным образом творчество писателей революционно-демократического направления и еще, между прочим, «Борис Годунов», «Капитанская дочка», «Тарас Бульба», басни Крылова; а вот «Евгений Онегин» или романы Гончарова, Толстого, Достоевского, повести Чехова — все это, оказывается, уже относится к сфере «реализма симптомов». Получается вроде бы, если слова имеют определенный смысл, что «типические обстоятельства» художественно выявлены в творчестве этих великих писателей как-то не вполне основательно.

Не может быть сомнений в том, что предложенная Г. Н. Поспеловым концепция носит в значительной мере умозрительный характер и мало продвигает нас вперед по пути уразумения истинных типологических различий русского реализма.

---

[1] Проблемы типологии русского реализма, с. 111—113.

Печать абстрактных рационалистических поисков лежит и на некоторых других теориях.

У. Р. Фохт давно и увлеченно работает над проблемой типологии русской литературы. Он — один из пионеров в изучении этой проблемы. Многие его наблюдения и решения кажутся достоверными и перспективными. Но надо сказать, что отдельные обобщения этого исследователя не всегда должным образом опираются на объективный историко-литературный материал, также являясь порой результатом умозрительного теоретизирования. Вот, например, предложенная им концепция развития реализма в России. Его история, по мнению исследователя, членится на три эпохи: дидактический реализм, критический реализм и реализм социалистический. Следует обратить внимание на первое звено этой триады — дидактический реализм. Не кажется ли, что само сочетание этих слов противоестественно?! Ничто так не противопоставлено одно другому, как реализм и дидактика. У. Р. Фохт включает в понятие «дидактический реализм» творчество Радищева, Крылова, Нарежного. И замечает притом, что хотя этот реализм генетически связан с сатирической линией классицизма, тем не менее он обнаруживает все элементы реалистической структуры, но обнаруживает их непоследовательно. Значит, произведениям названных писателей присущ и такой признак реализма, как историзм. Правда, автор предупреждает: это не последовательный историзм.

Но о каком историзме может идти речь в творчестве Нарежного?!

Конечно, не каждое произведение писателя может заключать в себе элементы реалистической структуры. Но в данном произведении (или творчестве писателя в цело́м), если мы его относим к реализму, не должно быть по крайней мере элементов, принципиально противопоказанных этой структуре. Злейшим врагом реализма является дидактизм. Как же можно говорить о «дидактическом реализме»?

Мы давно сокрушаемся по поводу того, что нашей науке не хватает терминологической дисциплины. Вот один поразительный пример терминологической неурядицы. В трех докладах на упомянутой выше конференции в ИМЛИ имени Горького — У. Р. Фохта, Н. Л. Степанова и В. И. Глухова — идет речь об одном и том же

явлении. Но один из докладчиков обозначает его термином «дидактический реализм», другой предлагает термин «просветительский реализм», а третий — «предреализм». И несомненно прав был Н. Л. Степанов, когда говорил, что термин «просветительский реализм» точнее выражает конкретно-исторический характер явления. Термин этот предпочтительнее еще и потому, что он как-то уже давно утвердился в нашей науке. И, вероятно, незачем его изменять.

Возвращаясь к более общему аспекту проблемы о характере типологических исследований, надо заметить, что они могут быть успешными при одном непременном условии — если они будут вестись в содружестве с изучением внутренней структуры произведения. Мы должны искать такие методы изучения литературы, которые были бы сродни самой литературе, которые в максимально возможной мере содействовали бы выявлению ее эстетической природы, ее индивидуального художественного своеобразия.

Но что это значит — внутренняя структура произведения?

Мы не принимаем тех решений, которые предлагают структуралисты, пытающиеся изолировать понятие структуры от живой социально-исторической плоти искусства.

Но, отвергая неприемлемые решения, мы противопоставляем им другие. Что же означает внутреняя структура произведения? Что в этой структуре свойственно только данному произведению или художественной системе данного писателя, а что в ней носит типологический характер? Дифференциация этих элементов в литературоведческом исследовании весьма существенна, ибо она помогает восприятию произведения в единстве его индивидуальных и типологических особенностей.

Каждый художественной метод имеет свои специфические художественные возможности. Изучение внутренней структуры произведения в единстве с его типологическими связями позволит конкретно выявить возможности реалистического метода.

И еще в этой связи. Никак не следует противопоставлять необходимость изучения истории литературы в ее типологических связях с другими аспектами литературоведческого исследования. Так, справедливо говоря о том, сколь важен для литературной науки анализ

внутренних закономерностей литературного процесса, талантливая современная исследовательница Е. Купреянова неожиданно противопоставляет эту задачу другой, не менее важной проблеме — изучению типологических связей литературы. «Разлагая историко-литературный процесс на его дискретные точки и изучая преимущественно то, что отличает одну точку от другой, мы тем самым уничтожаем, лишаем всякого методологического содержания самое понятие литературного процесса, подменяя изучение его исторических закономерностей изучением типологии возникающих в ходе этого процесса, явлений»[1]. Такая постановка вопроса, на мой взгляд, лишена основания. Классическое наследие нуждается в многоаспектном исследовании. И нет нужды ссылкой на актуальность одной теоретической задачи принижать значение другой.

Серьезная задача литературной науки состоит и в том, чтобы сблизить интересы специалистов, работающих в области изучения отечественной и зарубежной литератур. Издавна обозначенная межа, разделяющая эти два цеха, ныне стала препятствием для развития всей науки. Нельзя отгораживать изучение истории любой национальной литературы от тех процессов, которые происходили в мировой литературе. Например, русская классическая литература была обогащена всем опытом развития человечества, и, в свою очередь, она оказывала мощное влияние на движение мировой художественной культуры. Этот процесс должен быть раскрыт в его исторической конкретности и реальной сложности. Сравнительно-историческое изучение литературы должно вестись с позиций интернационализма, то есть с учетом идейного и художественного своеобразия каждой национальной литературы и того реального вклада, который каждый народ внес в историю мировой культуры.

* * *

Одна из важных проблем современного советского литературоведения — разработка вопросов методологии. Это, пожалуй, все еще самый запущенный участок

---

[1] Сб. «Наследие Ленина и наука о литературе». Л., «Наука», 1969, с. 146.

нашей науки. А между тем ни одна область знания не может успешно двигаться вперед без теоретической разработки ее собственных методологических проблем, если она не хочет развиваться вслепую. Методология любой науки имеет своей целью обосновать общие задачи исследования, осмыслить пути и принципы изучения предмета. Без методологии наука перестает быть наукой, и открывается широкий простор для субъективизма. Активное обсуждение методологических проблем не дает мысли окостенеть, предохраняет ее от рутины.

В послевоенные годы на Западе ведется интенсивная разработка вопросов методологии литературной науки под определенным, чаще всего идеалистическим, нередко субъективно-идеалистическим углом зрения. Книги В. Кайзера, Э. Штайгера, Р. Уэллека и многих других западноевропейских и американских теоретиков вошли в широкий обиход и оказывают несомненное влияние на развитие тамошнего литературоведения. Общеметодологическим проблемам литературной науки стали уделять серьезное внимание наши друзья в Польше. Например, можно назвать два капитальных исследования поляков — Юлиана Кжижановского «Наука о литературе» и Хенрика Маркевича «Главные проблемы науки о литературе»—работы, содержащие большой фактический материал и интересные своими раздумьями о путях развития литературной науки.

К сожалению, у нас таких исследований пока мало. Это тем более прискорбно, что в 20-х годах становление советского литературоведения проходило в атмосфере обостренного интереса к проблемам методологии. В силу ряда причин этот интерес в последующие годы угасал. И только сейчас положение дел начинает некоторым образом выправляться. Назовем, например, работы М. Храпченко, Г. Поспелова, А. Бушмина, У.Фохта.

В наше время все более ощутимой становится роль науки и научного познания. Каждая наука стремится понять свой вклад в развитие познания и свое место в ряду других наук. Естественно, что эти вопросы не могут не стоять и перед литературоведением. Более интенсивная разработка методологических проблем даст литературоведению дальнюю перспективу, поможет ему яснее и конкретнее выявить свои собственные недочеты, а стало быть, и облегчить возможность их преодоления.

Литературоведение занимает видное место в ряду других общественных наук. Исследуя явления художественной литературы, оно стремится постигнуть закономерность ее исторического развития, ее социальную и эстетическую природу, специфические особенности ее содержания и формы, условия ее существования и воздействия на читателей. В опосредованной форме, через художественные произведения, литературоведение изучает общественную жизнь народа и воздействует на нее. Вот почему столь важными предстают контакты литературной науки с историей, философией, социологией. Углубление и совершенствование таких контактов — одна из насущных задач литературоведения.

Своеобразие этой области знания состоит в том, что она находится как бы на пересечении науки и искусства. Строгий анализ и теоретическое обобщения должны сочетаться здесь с той чуткостью к художественному образу, которая позволяет улавливать специфическую природу произведения искусства в неразрывном единстве замысла и его исполнения.

За последние годы советское литературоведение добилось несомненных успехов. Какую бы область истории, скажем, нашей отечественной литературы мы ни взяли, всюду заметны поиски новых путей и методов научного исследования. В трудах о различных явлениях древнерусской литературы и литературы XVIII столетия, в монографиях о крупнейших писателях прошлого века и нынешнего — о Пушкине и Толстом, Достоевском и Щедрине, Блоке и Маяковском, в некоторых коллективных трудах посвященных сложным историко-литературным и теоретическим проблемам, в образцово подготовленных собраниях сочинений классиков (Салтыкова-Щедрина, Тургенева, Достоевского) — в этих и многих других изданиях виден современный уровень науки, ее идейная, теоретическая оснащенность, ее возросшая исследовательская культура.

Анализ художественного материала стал глубже, «прицельнее». Ученый-литературовед оказался более восприимчивым к специфике писательского мастерства.

Эмпирическая описательность и абстрактное теоретизирование давно обнаружили свою бесплодность в литературной науке, уступив место конкретно-историческому и типологическому методу исследования. Наиболее заметные литературоведческие работы последних,

скажем, полутора-двух десятилетий как раз и отличаются тем, что в них сочетается широта и основательность обобщения с микроанализом художественного материала. Думается, что эта тенденция должна смелее внедряться и в литературную критику.

Одним из самых ощутимых симптомов возросшей культуры литературоведческого исследования является уменьшение разрыва между историей литературы и теорией. На наших глазах меняется тип литературоведческой монографии, в которой анализ конкретного историко-литературного материала служит основой для серьезных теоретических обобщений. И эта тенденция имеет громадное значение для судеб литературной науки и критики.

Великие научные идеи нашего времени возникают на стыке разных областей знания. Синтез научного исследования — один из мощных импульсов поступательного движения человеческого познания. Но пока что этот процесс интенсивно развивается лишь в естествоведческих науках. Философия же, эстетика, теория и история литературы, критика продолжают все еще существовать в значительной мере обособленно. Они не стали вполне «сообщающими сосудами».

Крупнейшим завоеванием нашего современного литературоведения является единство эстетического и социально-исторического подхода при анализе художественного творчества. Борьба с вульгарным социологизмом вовсе не предполагала отказа от широкого социологического взгляда на литературу, без которого вообще невозможно никакое научное литературоведение. Изучение прошлого литературы тесно сопряжено с проблемами развития современной литературы. Это одна из самых важных заповедей нашей литературной науки. Отсюда — необходимость ее тесной связи с литературной критикой.

Дореволюционное буржуазное литературоведение пренебрежительно относилось к ней. Оно искусственно возводило стену между историко-литературной наукой и критикой. Вопрос этот однажды, в начале нашего века, сделал предметом специального обсуждения академик В. М. Истрин в книге «Опыт методологического введения в историю русской литературы XIX века». Задача критики, по его словам, ограничивается лишь тем, чтобы «разъяснить, что сказал тот или другой автор

в своем произведении, разъяснить смысл произведения независимо от пространства и времени». Между тем как задача историка литературы состоит в уяснении «того внутреннего процесса, который происходил в душе художника, когда он создавал свое произведение». Критик берет произведение «само по себе», как «готовое явление», он судит лишь о впечатлении, какое оно производит на читателя; историк литературы же обязан анализировать, почему сказал автор так или иначе[1]. Иными словами, задача критика — чисто описательная, а историка литературы — аналитическая.

Такого же рода демаркацию пытались установить и в советские годы сторонники «формального метода». Метод истории литературы, по их словам, основан на науке, между тем как критика в исходных своих устремлениях — импрессионистична.

Подобные концепции давно опровергнуты жизнью. Хотя нет-нет еще и теперь раздастся голос, предлагающий развести критику и историко-литературную науку по разным «квартирам», как это прозвучало, например, несколько лет назад в одной из дискуссий на страницах «Литературной газеты». Можно было бы назвать немало литературоведов, успешно сочетающих историко-литературные занятия с активным интересом к современной советской литературе. И тем не менее упрек историкам литературы в том, что они еще мало оказывают влияния на современную литературную практику, достаточно справедлив...

Мы можем сказать, что история отечественной литературы ныне известна нам гораздо обстоятельнее, чем в прошлые годы. Но на литературной карте еще много недостаточно освоенных материков. Если говорить о русской литературе — это относится и к некоторым периодам XIX столетия (скажем — к 20—30-м и 70—80-м годам) и к началу XX. Например, литературное движение первых полутора десятилетий нашего века нуждается в более тонкой дифференциации. Это позволило бы не отдавать нашим идейным противникам некоторые важные художественные ценности. Даже в наследии хорошо изученных писателей прошлого исследователи

---

[1] В. М. Истрин. Опыт методологического введения в историю русской литературы XIX века. СПб., 1907, с. 13.

то и дело открывают какие-то новые существенные стороны. Процесс познания бесконечен.

Для современного периода развития литературоведения имеет существенное значение вдумчивое и бережное отношение к лучшим традициям русской филологической науки. Глубинная разработка теоретического наследия наших идейных предшественников — революционных демократов — должна сочетаться с изучением опыта таких выдающихся представителей русской филологической школы, как Александр Веселовский, А. Потебня, Н. Тихонравов, Ф. Буслаев. Имевшее место в прошлом пренебрежение к их научному опыту должно быть полностью преодолено. Зыбкость общетеоретических позиций этих ученых, даже прямые ошибки, случавшиеся в отдельных трудах, не мешают нам по достоинству оценить их заслуги перед отечественной филологией.

* * *

Советская литература родилась не на пустом месте. Талантливые наши писатели многому научились, творчески осваивая опыт великих своих предшественников. Немало написано о том, сколь плодотворными были университеты Толстого для Фадеева и Федина, Достоевского для Леонова, Некрасова для Твардовского и Исаковского, Чехова для Паустовского, Горького для Всеволода Иванова и т. д. «Литературная учеба» — процесс вечный, никогда не прекращающийся.

В советскую литературу постоянно вливаются новые, молодые силы, для которых овладение художественным мастерством неразрывно связано с раздумьями о достижениях выдающихся писателей прошлого.

В этом отношении роль литературной науки представляется особенно очевидной. Хорошая книга о Пушкине или Толстом, Чехове или Горьком имеет не только просветительное значение. Она опосредованно вступает в контакт с современной художественной мыслью, реально, так или иначе, воздействуя на развитие нашей сегодняшней литературы.

В очень недостаточной степени, однако, занимается литературная наука исследованием преемственных связей между творчеством выдающихся писателей и эстетическим опытом прошлого. Наблюдения такого рода носят преимущественно частный характер и не служат

предпосылкой для серьезных обобщений. И это, несомненно, обедняет наше представление о художественном вкладе советской литературы, о многообразии путей социалистического реализма.

Один из главных аспектов этой очень сложной проблемы — что дает сегодня литературе художественный опыт классиков? Здесь снова возникает давний и никогда не стареющий вопрос о традициях и новаторстве. Он лежит в самой природе искусства, и потому нет ничего удивительного в том, что вокруг этой темы никогда не утихают страсти.

Соотношение старого и нового в искусстве — величина непостоянная, никогда не знающая покоя. Истинный художник всегда стремится к открытию неведомых земель — в любой сфере творчества, и содержания и формы. Новаторство и традиция выступают в сложных взаимосвязях, их взаимодействие отражает поступательное развитие искусства.

Буржуазная идеология, давно разуверившись в прогрессе, отвергает в принципе возможность развития искусства, предрекая ему неизбежную гибель. «...Не существует никакого эстетического прогресса человечества»[1],— провозглашал в свое время Бенедетто Кроче. Ныне эта идея на Западе в большой цене. Ее, например, яростно пропагандировали некоторые буржуазные теоретики на одном из международных конгрессов по эстетике, состоявшемся лет пятнадцать назад в Амстердаме. И недаром они же призывали с трибуны конгресса к разрыву с традициями, якобы мешающими искусству выявить свою специфическую сущность. Остроумно и основательно отвергая подобные построения, итальянский профессор Луиджи Парейсон говорил о неразрывной внутренней связи между новаторством и традицией, о том, что только благодаря акту обновления традиции возрождаются и поддерживаются. «Важно понять,— подчеркивал он, — что традиция отнюдь не есть груз, который сковывает активность, груз, стесняющий и умерщвляющий свободу, препятствие, подавляющее и сдерживающее творческий порыв; она, напротив, представляет собой наследие, которое надлежит сохранить, заве-

---

[1] Бенедетто Кроче. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. Ч. I. Теория. М., Изд-во. М. и С. Сабашниковых, 1920, с. 156.

щание, которое нужно заслушать, достояние, которое нужно заставить приносить доходы, вершину, до которой следует подняться, обещание, которое нужно сдержать»[1].

Не удивительно, что наиболее правоверными «антитрадиционалистами» на Западе выступают сторонники модернизма и дегуманизации искусства.

Вопрос о традициях и новаторстве по-разному решается в конкретно-исторических условиях каждой страны. Здесь не может быть единообразия, стандарта. По-разному выявляются и соотносятся между собой традиция и новаторство. Далеко не всякое новаторство предпочтительнее традиции.

Жизнь то и дело вносит свои коррективы в понимание этой проблемы. На наших глазах изменяется карта мира. Десятки государств, освободившись от колониального гнета, обрели национальную независимость и преодолевая сопротивление внутренней, но нередко и внешней империалистической реакции, становятся хозяевами своей судьбы. Ветер века властно врывается в жизнь этих стран. Впервые перед многими народами нашей планеты встала практическая задача строительства новой культуры. Проблема национальных традиций и культурного наследия приобретает для них особое значение.

Своеобразный и интересный поворот эта проблема получила на недавних афро-азиатских симпозиумах. Во многих молодых государствах, как известно, литература развивается на двуязычной основе — на своем национальном языке и на языке господствовавшей здесь колониальной державы. Некоторые писатели выступают в защиту принципа двуязычия и высказывают опасения, что создание произведений лишь на национальном языке может ограничить выход литератур малых афро-азиатских стран к мировой читательской аудитории, вызовет настроения изоляционизма, шовинизма и станет препятствием к культурному общению и взаимообогащению народов. Этой точке зрения была противопоставлена другая. Борьба за национальную независимость предполагает и защиту самобытности своей культуры. А это, в свою очередь, означает необходимость

---

[1] Сб. «Борьба идей в эстетике (V гегелевский и V международный конгрессы по эстетике)». М., «Наука», 1966, с. 174.

развития литературы, основанной на национальных традициях, стало быть, и на своем национальном языке. Так думают многие писатели в странах Африки: литератор, пишущий на иностранном языке, оказывается перед угрозой отрыва от национальных корней и традиций. «Языки универсальны, а самобытны — изобразительные средства»,— утверждал алжирец Мурад Бурбун. Ему возражали, справедливо при этом отмечая, что сами по себе изобразительные средства не существуют вне языковой системы. Язык не является только средством общения, он выражает дух народа. «Писатель может стать великим только тогда, — говорил Мангисту Лемма из Эфиопии,— когда он пишет на языке своего народа». И еще он добавил: «Вклад африканских писателей в мировую литературу должен заключаться в их самобытности, в развитии национальных традиций».

Таки или иначе путь к новаторству лежит через развитие традиций, выражающих коренные основы народной жизни! Это очень глубокая мысль, достоверность которой может быть подтверждена опытом многих национальных литератур.

Несколько лет назад в одной из анкет журнала «Вопросы литературы» был предложен вопрос: «Какие традиции в классической и современной литературе близки Вам?» Молодой, но ныне уже хорошо известный поэт хлестко ответил, что, с его точки зрения, писателю едва ли полезна близость с «литпредшественниками»: «кровосмешение», дескать, не дает хороших результатов. Эта точка зрения была справедливо оспорена нашей критикой. В сущности, творчество каждого одаренного и идущего самостоятельным путем поэта отмечено явной близостью к определенным «литпредшественникам». Эта близость всегда тем откровеннее, чем тщательнее ее стараются завуалировать. Чем крупнее и самобытнее художник, тем глубже и органичнее его связи с национальными традициями.

Между новаторством и традицией в искусстве всегда есть противоречие. Оно носит объективный характер, так как отражает присущий художественному творчеству динамизм — стремление проникнуть в неизведанные тайны современного бытия и порыв к бесконечному обновлению и совершенству формы. Однако новаторство, оторванное от прогрессивных тради-

ций, от национальных корней, неминуемо перерождается в формалистическое штукарство, отвлекает литературу от решения главных задач, которые ставит перед ней жизнь.

Вовсе не следует искать жестких, незыблемых границ между новаторством и традицией. Эти границы, если они и существуют, очень подвижны, гибки. Здесь уместно напомнить слова Ленина: «...все грани и в природе и в обществе подвижны и до известной степени условны...» [1]. Иное явление в искусстве, возникнув как новаторское, может со временем стать традицией. И сама традиция не вечна. В ней живуче лишь то, что соответствует потребностям современности, питает ростки нового и идет навстречу этому новому. Вполне резонно замечание поэта Е. Винокурова: традиция — это то, что современно всегда; новаторство — это продолжение традиции дальше. Стало быть, между традицией и новаторством есть не только противоречия, но и глубокое единство.

Художественные явления, порой очень несхожие между собой, при более внимательном рассмотрении оказываются, однако, гораздо ближе друг к другу, чем это можно было себе представить прежде. Теперь уже, например, мало кому приходится доказывать, что литература социалистического реализма опирается в своем художественном развитии на опыт не только писателей-реалистов, но и романтиков. В сущности, все прогрессивное, все значительное в прошлом искусство так или иначе не может не обогащать творчество современных писателей, стоящих на позициях передового художественного метода. Эту мысль, скажем кстати, обстоятельно, на обширном материале аргументирует болгарский теоретик Атанас Натев в своей интересной книге «Искусство и общество».

Нынешний этап в развитии советского литературоведения примечателен усилением связей истории литературы с критикой и теорией литературы, а также с современным литературным движением. Именно такое направление было поддержано в постановлении ЦК КПСС 1972 г. «О литературно-художественной критике».

Советская многонациональная литература имеет уже за своими плечами большую историю. Исследование

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 53.

межнациональных связей братских литератур, конкретный учет того вклада, которым каждая из них обогатила теорию и практику социалистического реализма, — этим проблемам посвящен ряд серьезных работ.

Но исследовательская мысль должна здесь развиваться дальше. Было время, когда русская советская литература оказывала преобладающее влияние на другие литературы нашей страны. Ныне очень заметно вырос художественный потенциал многих братских литератур народов СССР. Процесс взаимодействия стал сложнее. В современной русской поэзии, да и прозе, все отчетливее ощущаются краски, свойственные то одной, то другой национальной художественной культуры. Изучать советскую литературу во всей «полифонии», в ее разнообразном многоголосье, глубоко исследовать механизм многосторонних национальных взаимовлияний — вот одна из серьезных задач, стоящих сегодня перед литературной наукой.

Наши ученые немало потрудились над изучением советской литературы в аспекте историческом и современном. Прослежены ее разнообразные связи с классической традицией, выявлены ее новаторские черты. Разумеется, исследования в этом направлении будут продолжаться. Но перед литературной наукой возникают новые, еще более сложные задачи, связанные, например, с раскрытием общих и внутренних закономерностей советской литературы, эстетического своеобразия искусства социалистического реализма. Это искусство давно вышло за национальные границы одной страны и стало существеннейшим элементом общемирового литературного процесса.

За свою историю социалистический реализм как художественный метод претерпел определенную эволюцию. И потому очень важно рассматривать это сложное явление не как совокупность неких абстрактных, статичных признаков, а в его исторической диалектике, в том живом движении, в каком искусство социалистического реализма предстает сегодня.

Заметим, что любая интересная, талантливая книга на эту тему опять-таки работает как бы в два адреса — на теорию и практику. С одной стороны, она обогащает теорию предмета, расширяя наши представления о нем и тем самым поднимая уровень всей литературной науки. А с другой — она становится фактом собственно ли-

тературы: обогащает художественное сознание писателя, воздействует на его эстетический вкус, расширяет его взгляд на цели и задачи искусства, на свое собственное творчество и таким образом как бы включается в современный литературный процесс.

Уместно напомнить, что прогрессивная литературная теория всегда развивалась в единстве с движением самой литературы. Критика Белинского или Добролюбова вырастала из опыта современного им художественного творчества. Но, исследуя и обобщая его, она вместе с тем оказывала громадное влияние на развитие современной литературы.

Этот известный исторический пример должен был бы стать дополнительным импульсом для серьезных раздумий в нашей нынешней критике и литературоведении.

Литературная наука является важной областью духовной, идеологической жизни общества. В своем развитии она опирается на наследие классиков и художественные достижения современной литературы. Гете в беседе с Эккерманом заметил, что классика дает человеку масштаб для оценки современных произведений искусства. Пользуясь этим масштабом и руководствуясь марксистско-ленинской теорией, наша литературная наука должна активнее вмешиваться в современный литературный процесс, обобщать его опыт и содействовать дальнейшему развитию нашей советской литературы.

Ленинские идеи о классическом наследии оказали весьма существенное влияние на развитие советской литературы. Ее новаторство, оплодотворенное революционными идеями нашей эпохи, всегда основывалось на критическом освоении прошлой художественной культуры. Вне связи с этой культурой невозможно реально представить себе вклад, который внесли в художественное освоение мира такие мастера, как Горький и Маяковский, Блок и Есенин, Шолохов и Алексей Толстой.

...Каждый большой художник — это целый мир. Войти в этот мир, ощутить его своеобразие и неповторимую красоту — значит приблизиться к познанию бесконечного разнообразия жизни, подняться на какую-то более высокую ступень духовного, эстетического развития. Творчество каждого крупного писателя — драгоценный кладезь художественного и душевного, можно было

бы сказать, «человековедческого» опыта, имеющего громадное значение для поступательного развития общества.

Произведения классиков, как и классическая литература в целом, — это живой организм. И очень сложный. Умение осмысливать и анализировать отдельные части этого организма, не утрачивая при том ощущения его целостности, а также его связи с историей и современностью, зависит от множества условий: от общей культуры человека, от меры его душевной щедрости, от уровня его, так сказать, эстетической грамотности. Советская литературная наука адресована отнюдь не только узкому кругу специалистов. Она еще призвана способствовать развитию исторического самосознания народа, совершенствованию его эстетического опыта и общей культуры. Через множество «приводных ремней» наше литературоведение воздействует на широкого читателя. И очень важно, чтобы этот процесс развивался непрерывно, чтобы идейный и эстетический потенциал литературной науки выявлял себя в полной мере.

Советское литературоведение — ровесник нашей революции. За шесть десятилетий оно прошло большой и во многих отношениях поучительный путь. На этом пути были трудности, были срывы. Но есть и замечательные свершения. Опираясь на них и не забывая ошибки прошлого, современное советское литературоведение становится все более совершенным, по слову Луначарского, «орудием познания общества».

Наша литературная наука все более настойчиво стремится стать истинной наукой. Марксизм доказал, что художественное творчество может быть предметом точного, научного исследования. Мы должны извлечь из этой посылки максимум результатов.

—

БИБЛИОГРАФИЯ

Вопросы методологии литературоведения. М.-Л., «Наука», 1966.

Советское литературоведение за пятьдесят лет. М., Изд-во. МГУ, 1967.

Из истории советской эстетической мысли. М., «Наука», 1967.

Советское литературоведение за 50 лет. Л., «Наука», 1968.

Возникновение русской науки о литературе. М., «Наука», 1975.

Академические школы в русском литературоведении. М., «Наука», 1975.

Современная советская историко-литературная наука. Актуальные вопросы. Л., «Наука», 1975.

СОДЕРЖАНИЕ

Семен Иосифович Машинский

ВЕЧНО ЖИВОЕ НАСЛЕДИЕ

Зав. редакцией *М. Б. Нозиков*
Редактор *В. А. Громова*
Оформление *В. В. Максина*
Младший редактор *Л. Ю. Михайлова*
Худож. редактор *Т. И. Добровольнова*
Техн. редактор *Т. В. Пичугина*
Корректор *Н. Д. Мелешкина*

ИБ № 1151

А 00728. Индекс заказа 87722.

Сдано в набор 20. 01. 78 г. Подписано к печати 3. 07. 78 г. Формат бумаги 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Бум. л. 2,0. Печ. л. 4,0. Усл. печ. л. 6,72. Уч.-изд. л. 6,95. Тираж 50000 экз. Издательство «Знание». 101835, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Заказ В-26. Типография издательства Тат. ОК КПСС. г. Казань, ул. Декабристов, 2. Цена 35 коп.

35 коп.

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО „ЗНАНИЕ"
1978